

Studia Romanistica

Universitas Ostraviensis
Facultas Philosophica
Vol. 23, Num. 2 / 2023

UNIVERSITY OF
OSTRAVA

Studia Romanistica

Vol. 23, Num. 2 / 2023

Šéfredaktor — Director — Rédacteur en chef — Direttore

Jan HOLEŠ

Výkonný redaktor — Redactor técnico — Rédacteur technique — Redazione

Jiří CHALUPA

Redakční rada — Consejo editorial — Conseil éditorial — Comitato di direzione

Louis BEGIONI, Università degli Studi di Tor Vergata, Roma (IT)
Luis BELLÓN AGUILERA, Masarykova univerzita, Brno (CZ)
Jana BÍROVÁ, Univerzita Karlova, Prague (CZ)
Bruno COURBON, Université Laval, Québec (CA)
José Luis DADER, Universidad Complutense, Madrid (ES)
Daniel ELMIGER, Université de Genève, Genève (CH)
Hana GRUET-ŠKRABALOVÁ, Université Clermont Auvergne, Clermont-Ferrand (FR)
Eva KLÍMOVÁ, Slezská univerzita, Opava (CZ)
Anna KRZYŻANOWSKA, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin (PL)
Krystyna MODRZEJEWSKA, Uniwersytet Opolski, Opole (PL)
María Ángeles NAVAL LÓPEZ, Universidad de Zaragoza, España (ES)
Bogdan PIOTROWSKI, Universidad de La Sabana, Chía (COL),
Miembro de la Academia Colombiana de la Lengua
Piotr SAWICKI, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław (PL)
Zdeňka SCHEJBALOVÁ, Masarykova univerzita, Brno (CZ)

Kontakt na redakci — Redacción — Rédaction — Contatto Redazione

Studia romanistica, Katedra romanistiky, Filozofická fakulta OU, Reální 5, CZ–701 03 Ostrava
URL: ff.osu.eu/studiaromanistica

Příspěvky — Contribuciones — Contributions — Manoscritti

studiaromanistica@osu.cz

Pokyny pro autory — Normas editoriales — Normes d'édition — Norme redazionali

ff.osu.eu/studiaromanistica/guidelines-for-authors

This work is licenced under the Creative Commons Attribution 4.0 International license for non-commercial purposes.

Universitas Ostraviensis
Facultas Philosophica
Vol. 23, Num. 2 / 2023



Studia Romanistica

Ostrava

Reg. č. MK ČR E 18750
ISSN 1803-6406 (Print)
ISSN 2571-0265 (Online)

UNIVERSITY OF OSTRAVA

ÍNDICE – TABLE DES MATIÈRES – INDICE

Artículos y estudios — Articles et études — Articoli e studi

7 **Jorge Díaz Martínez**
Xavier Guillén: Poesía domesticada

29 **Zuzana Honová**
Traduction et interprétation juridique. Quelques remarques à propos des langues à faible diffusion

39 **Karolína Lochman Strnadová**
Traductología digital: proyecto de nueva base de datos de traducciones de la literatura checa al español

57 **Jakub Lukáš**
Los rasgos característicos del realismo mágico en la novela *Žluté oči vedou domů* de Markéta Pilátová

71 **Jana Pecníková – Lucia Ráčková**
La quête identitaire à travers l'allofiction dans le roman *Premier sang* d'Amélie Nothomb

Reseñas — Comptes rendus — Recensioni

87 **Beatriz Gómez-Pablos**
Javier Muñoz-Basols; Yolanda Pérez Sinusía (2022). *Técnicas de escritura en español y géneros textuales*. Developing Writing Skills in Spanish. London: Routledge. 441 págs. ISBN 978-1-138-09672-1.

89 **Zuzana Honová**
Sylvie Monjean-Decaudin (2022). *Traité de juritraductologie. Épistémologie et méthodologie de la traduction juridique*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. 306 pp. ISBN 978-2-7574-3763-6.

Informes — Informations — Informazioni

94 **Jan Holeš**
Profilingua 2023. Nouvelles technologies et nouvelles approches didactiques dans l'enseignement des langues de spécialité. Plzeň, Université de la Bohême de l'Ouest. Le 6 octobre 2023.

95 **Jan Mlčoch**
Fundación de la Asociación Checa de Hispanistas. Ostrava, Universidad de Ostrava, 22 de octubre de 2023.



Artículos y estudios —
Articles et études —
Articoli e studi

XAVIER GUILLÉN: POESÍA DOMESTICADA

doi.org/10.15452/SR.2023.23.0005
ORCID ID: 0009-0005-8778-8914

Jorge Díaz Martínez
Junta de Andalucía
España
jdiamar226@g.educaand.es

Resumen. La poesía de Xavier Guillén representa uno de los casos más recientes en la perpetuación de una escuela de escritura que, en líneas generales, viene siendo hegemónica, sobre todo a nivel institucional, en el campo literario español desde los años ochenta hasta la fecha. Este artículo ensaya un análisis estilístico de los textos de su segundo libro, *Amo de casa* (2021), revelando su reproducción de las características formales y su reformulación de los postulados estético-ideológicos de la llamada *poesía de la experiencia* y sus continuadores, haciendo especial hincapié tanto en lo que su propuesta tiene de continuidad como de individuación frente a los mismos. A este fin, se facilita al lector una presentación introductoria acerca de los orígenes de esta escuela y sus principales ideas sobre la creación literaria: su modelo de poema, la objetivación del sujeto poético y la toma de distancia emocional como método de escritura y su idea de la poesía como género de ficción. Se comenta, entre otras cosas, el asunto de la estructura interna de los libros de poesía, la cuestión de la literatura como un oficio (las nociones idealistas frente a las mundanales de la poesía) y el protagonismo de las relaciones familiares en la obra de este –ya no tan joven– poeta emergente.

Palabras clave. Poesía. Poesía española. Campo literario. Literatura española. Estilística. Crítica literaria.

Abstract. ***Xavier Guillén: Domesticated poetry.*** The emerging poetry of Xavier Guillén represents an interesting case in the perpetuation of a poetic school that, particularly at an institutional level, has generally been hegemonic in the Spanish literary field from the eighties to nowadays. This article attempts a brief stylistic analysis of the texts from his second book, *Amo de casa* (2021), revealing his reproduction of the main formal characteristics and his reformulation of the aesthetic-ideological postulates of the tradition of the so-called *poetry of experience* in the Spanish literary field. It particularly emphasizes what

Xavier Guillén's literary work has both of continuity and individuation against that trend. To achieve that, the reader is provided with an introductory presentation about the origins of this school, as well as its main ideas about literary creation: model of poem, method of writing by taking emotional distance, the objectification of the poetic subject, and its concept of poetry as a genre of fiction. Among other things, this paper discusses the internal structure of poetry books, the issue of literature as a professional activity (the idealistic versus the mundane notions of poetry), and the prominence of familial relationships in the second book of this –now not so young– emerging poet.

Keywords. Poetry. Spanish poetry. Literary field. Spanish literature. Stylistics. Literary criticism.

1. Introducción: *la poesía de la experiencia*

Para hablar de un libro tan peculiar como *Amo de casa* (2021), de Xavier Guillén, se hace necesario situarlo en su tradición específica –y no solo como parte de la *literatura española*, *europea*[1] u *occidental*–. Me refiero a la línea de escritura conocida en el campo literario español como *poesía de la experiencia.* Por lo tanto, comencemos por una introducción que facilite al lector neófito en la materia una base orientativa acerca de esta escuela.[2] Así pues, sin más preámbulos.

Por una suerte de carambola bibliográfica, la locución *poesía de la experiencia* vino a denominar a la corriente realista o figurativa que se institucionalizó en el campo poético español desde los años ochenta en adelante. Numerosos autores han señalado el estudio de Enrique Molina Campos «La poesía de la experiencia y su tradición», de 1987, como el que usa «por vez primera el marbete Poesía de la Experiencia para hacer referencia a las prácticas textuales que habían comenzado a desarrollarse» (Molina Gil, 2022: 151). Ciertamente, en su archicitada ponencia, Molina Campos declaraba que «de las tres direcciones sustanciales que emprende la creación poética postnovísima, la más significativa, cuantitativamente al menos, es la "poesía de la experiencia"» (Molina Campos, 1990: 182). Sin embargo, como es obvio, la expresión provenía de un contexto metacrítico anterior. Luis Antonio de Villena la menciona, por ejemplo, en un artículo de 1981: «Y yo mismo he intentado una personalización sensualista –vía *poesía de la experiencia*– de una estética clásica y simbolista, lo que paradójicamente podría aparecer como una ético-estética helenística» (Villena, 2000: 23). De ahí en adelante, Luis Antonio de Villena recurrirá a este calificativo en los proemios de sus consecutivas y siempre decisivas antologías: *Postnovísimos* (1986), *Fin de siglo* (1992), *10 menos 30* (1997), *La lógica de Orfeo* (2003) y *La inteligencia y el hacha* (2010); aunque solo a partir de la tercera, en efecto, lo hace en un sentido envolvente de toda la corriente principal –*realista* o *figurativa*, como se definió desde el principio–, frente a las otras líneas –*metafísica* o *del silencio*, por una parte, y *sensibilidad del rock*, después *realismo sucio*, por otra– y no solo como un rasgo preeminente de la joven poética ochentera.

Independientemente de quién fuera el primero en emplear la denominación *poesía de la experiencia* en un sentido tribal o generacional, lo cierto es que la mayor parte de la crítica coincide en cuestionar y aceptar al mismo tiempo esta expresión, que ha terminado imponiéndose en la historiografía literaria actual. Por citar solamente un par de ejemplos: «Se ha dicho que es un nombre problemático por su amplitud significativa, y en efecto, la laxitud con que viene siendo utilizado ha acabado por convertirlo en un cajón de sastre en el que se amontonan tal vez demasiadas cosas» (Iravedra, 2007: 26); y: «A lo largo de su corta historia, desde Luis Cernuda y Gil de Biedma hasta llegar a la poesía más contemporánea, la etiqueta se ha convertido en una paradoja que significa nada y demasiado al mismo tiempo» (Cullell, 2010: 37). Pese a sus objeciones, ambas autoras reproducen el rótulo en los títulos de sus respectivas obras.

1 En realidad, si tuviéramos que ampliar el marco nacional, más que con un sistema europeo –que también– , la *poesía de la experiencia* se relacionaría antes con la hispanoamericana.

2 Nos ahorramos así las boyantes notas a pie de página que de otro modo proliferarían.

En cualquier caso, encontramos un consenso general en los apuntes con los que se retrata a la *poesía de la experiencia*. Luis Antonio de Villena se refiere a:

> una poesía que habla desde la cotidianeidad, desde un tono lingüístico que no busca lo excepcional, desde la voz de un poeta que se siente un ciudadano común –muchas veces el poeta puede, lícitamente, sentirse oráculo o artista– y ello en un poema –cercano a la métrica tradicional– que expresa las experiencias de una vida, generalmente urbana (no negando la anécdota) desde la noche bohemia, las muchachas amadas, el fervor o la melancolía de la amistad, la nostalgia por los paisajes perdidos... (Villena, 1997: 10).

Y más adelante, en el mismo prólogo:

> Hablamos hoy esencialmente de un *poema de la experiencia,* ante un texto lírico escrito racionalmente: realista y figurativo (si pensamos, por contraposición en la pintura abstracta, de significados inconcretos o con otra lente) y con una base narrativa o anecdótica. Este poema estará escrito en un lenguaje *natural* –no sofisticado– y en tono de conversación. Alguien habló de monólogo ante un vaso de *whisky* (Villena, 1997: 22).

Igualmente, el catedrático Juan Cano Ballesta, a propósito de Luis García Montero –principal abanderado de *la experiencia*–, señala: «La huida de todo tipo de hermetismo y la creación de un lenguaje lírico accesible a un amplio público lector, junto con un enfoque hacia temas de ambiente urbano y hacia la cotidianidad, hacen de él una voz poética familiar a oídos contemporáneos» (Cano Ballesta, 2007: 56).

Junto a las descripciones en clave positiva, abundan también las negativas. A modo de ejemplo, recojo la aportada por Vicente Luis Mora acerca de una *poesía de la normalidad* cuyos «caracteres parecen relacionarla –y así ha sido durante años– con la poesía de la experiencia» (Mora, 2006: 53). Sería excesivo citar aquí por extenso su «descripción de la norma», pero baste este fragmento representativo:

> Prohibidas las imágenes visionarias o muy bien atadas. Más alegoría que símbolo. Se intentará hablar de los asuntos cotidianos en un tono de lenguaje coloquial, de modo que las preocupaciones habituales del lector medio queden reflejadas, en el mismo idioma *mental* en que éste las piensa. El contenido, la semántica poética, ha de tener relación con la subjetividad del autor; que será morigerada por los trámites al uso, creando un sujeto elocutorio ficticio, irónico, distanciado o fingidor; mejor si es todas esas cosas a la vez (Mora, 2006: 50, 51).

Respecto a los orígenes de esta escuela, no cabe duda de que el trío de *La otra sentimentalidad*, integrado por Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador –bajo el magisterio ideológico de Juan Carlos Rodríguez–, funcionó como el núcleo aglutinador de lo que después se llamó *poesía de la experiencia.* Para conocer la génesis de este grupo, así como su relevancia en el contexto político del momento, pueden consultarse numerosas fuentes; una síntesis muy completa la ofrece Encarna Alonso Valero, quien estudia «cómo se desarrolló el paso de una opción de provincias (Granada, al principio de los años 80) a una corriente central, de ámbito nacional y en la que confluyen un gran número de poetas» (Alonso Valero, 2010: 189); su bibliografía contiene, además, los trabajos fundamentales al respecto. Sobre dicha

continuidad entre *La otra sentimentalidad* y la *poesía de la experiencia,* destaca, especialmente, el volumen antológico de Araceli Iravedra (2007), cuyo estudio introductorio incluye también al resto de afluentes que fueron convergiendo en la corriente experiencial.

Además de los ya señalados, un aspecto definitivamente significativo de la *poesía de la experiencia* es el que se refiere al distanciamiento de los propios sentimientos que –siempre según esta escuela– necesita el poeta a la hora de escribir –o corregir[3]– sus poemas; una postura, por cierto, directamente relacionada con su idea de *la poesía como género de ficción*. La cuestión amerita, sin duda, un comentario aparte. Así pues, de forma muy resumida: Si asumimos que el germen de la *poesía de la experiencia* fue el grupo granadino de *La otra sentimentalidad* (aunque no fuera el único), debemos retrotraernos a ese ambiente cuasi revolucionario y de incertidumbre que impregnaba los cerebros y los ánimos durante los últimos años del franquismo y los primeros de la transición democrática española para imaginarnos, después de cuarenta años de dictadura, la clandestina impaciencia con la que se debatían en los círculos intelectuales de Granada, en tabernas y nocturnos contubernios, unas reformas –en este caso, poéticas– de clara inspiración marxista y que los jóvenes del grupo de *La otra sentimentalidad* recibían de la mano althussiana de Juan Carlos Rodríguez. Así nos lo resumen Jordi Gracia y Domingo Ródenas, en referencia al manifiesto publicado en 1983 por Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador:

> Tiene todo el aire de un manifiesto por una poesía conectada a un tiempo desde una actitud vital de respaldo simbólico y político a la trascendental victoria socialista de octubre de 1982. [...] No son sobrantes semejantes alusiones político ideológicas porque ninguno de los autores vinculados a aquel manifiesto fue ajeno a una izquierda intelectual formada en la influyente proximidad de Juan Carlos Rodríguez (que supo conjugar el materialismo dialéctico althuseriano con los encantos del tango y lo canallesco) y dispuesto a comprender la poesía también dentro del tejido de expresiones ideológicas del tiempo histórico: los sentimientos y las emociones se conjugan con los contextos históricos y sociales sin los cuales carecen de entidad real o son meras abstracciones teóricas (Gracia; Ródenas: 2011: 824).

El mentado manifiesto había sido primero publicado bajo firma de Luis García Montero en el periódico *El País*, el 8 de enero de 1983, y todavía puede leerse en las páginas digitales de dicho diario. En el texto, García Montero ironizaba sobre el carácter de una poesía entendida como «confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto», para proponer, en cambio, una poesía en la que «se acepta el distanciamiento como método de trabajo», puesto que «para darse totalmente a un discurso, para imprimirle un sentido nuevo hay que verlo primero desde lejos» (García Montero: 1983). Los poetas de la experiencia insistirán durante décadas en este distanciamiento, pero, como decía, sus ideas provenían de Juan Carlos Rodríguez – catedrático de la Universidad de Granada–, quien, además de su transmisión oral, las había recogido en un tratado fundamental, *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974), cuyo lapidario proemio sentenciaba:

3 Se entiende que para la mayor parte de los profesionales de la literatura –pero no para todos, como veremos–, la noción de *escritura* incluye en sí misma la revisión y corrección de borradores.

> La literatura no ha existido siempre. Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de «literarios» constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones –asimismo históricas– muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales «modernas» o «burguesas» en sentido general (Rodríguez, 1974: 5).

De forma simplificada: esta escuela defendía que la intimidad y los sentimientos del sujeto no representaban esencias absolutas, sino meras construcciones históricas derivadas de las condiciones sociales de existencia, variando, por tanto, en cada época. Asimismo, tampoco existiría el propio sujeto –digamos, la identidad personal de las personas–, sino por intermediación de las contingencias históricas que le hubieran tocado en suerte a cada uno:

> Cuando uno decide tomarse en serio la poesía, cuando uno aprende a sospechar de las explicaciones adolescentes del género, marcadas por la superstición de las verdades eternas y por la fe en una sincera espontaneidad de los sentimientos, resulta necesario preguntarse por la raíz de la mirada, por el ámbito de sobreentendidos y abstracciones que alienta bajo la palabra *yo* (García Montero, 2000: 13).

En consecuencia, el poeta *debía* distanciarse de sus propios sentimientos (burgueses) para poder así sustituirlos por una *nueva sentimentalidad*.[4] Dicha distancia autoimpuesta subrayaba, además, el carácter de «La poesía como género de ficción» (García Montero, 1996: 19), es decir, como una construcción artificial, consciente y premeditada, en lugar de como una emanación vaporosa del espíritu o como un irrefrenable desahogo emocional. Esa era, al menos, la teoría (la superestructura), aunque en la práctica, ni los sentimientos expresados ni la construcción formal de los poemas difirieran demasiado de los moldes clasicistas de la lírica, tal y como señalaron absolutamente todos los críticos y antólogos que se ocuparon de caracterizar a esta corriente: José Luis García Martín, Luis Antonio de Villena,[5] Miguel García-Posada, Amparo Amorós, etc.

Al mismo tiempo, no se puede negar que el racionalismo «ilustrado» y el «neoclasicismo» formal de los poemas de la experiencia se oponía, siguiendo la ley del péndulo, al marcado esteticismo de inspiración vanguardista que habían puesto de moda los *novísimos,* es decir, la promoción de poetas inmediatamente anterior a los ochenta. Esta confrontación, como han señalado también abundantes críticos, se hizo cada vez más notoria conforme los *realistas* fueron ganando terreno en el campo literario, es decir, conforme fueron adquiriendo la preeminencia institucional. Pero, independientemente de dicha circunstancia, el prosaísmo y –supuesto– distanciamiento de los propios sentimientos que los poetas de la experiencia propugnaban como *método de trabajo*, es decir, como método de escritu-

4 En una reciente entrevista, Luis García Montero asociaba su propuesta, en primer lugar, a una cuestión política, a una forma de distanciarse del franquismo: «Y eso fue lo que nos hizo apostar por una nueva sentimentalidad que intentamos nosotros radicalizar porque teníamos que crear una educación sentimental distinta a la que había caracterizado la dictadura» (García Montero, 31 de agosto de 2023).

5 Luis Antonio de Villena incluso organizó una de sus antologías, *Fin de siglo* (1992), en torno a esa idea del retorno de una tradición clásica.

ra, provenía de un materialismo dialéctico que los entendía (a esos sentimientos) como construcciones ideológicas derivadas de las condiciones sociales de existencia propias de cada época, las cuales, al fin y al cabo, se aspiraba a revolucionar –o, al menos, deconstruir– gracias precisamente a esa *revolución interior* de los sujetos, habiendo entendido que «en el sótano del poeta era el mismo poeta quien hacía de ladrón, de criado y de señor de la casa» (García Montero, 1998: 108).

Así pues, no deja de ser curioso que la denominación *poesía de la experiencia* proviniera de un ensayo que prácticamente nadie –a excepción de Gil de Biedma– había leído en los años ochenta. Robert Langbaum publicó *The poetry of experience* en Nueva York en 1957; Jaime Gil de Biedma lo leyó, por lo visto, ese mismo año, aplicándose el cuento y popularizando sus tesis en España; y de ahí que las conocieran, de segundas, los poetas ochenteros. En su estudio, Langbaum analizaba cómo, tras la gnoseología empirista de Locke y Hume, en un siglo XVIII divorciado de certezas, los poetas románticos ingleses comenzaron a «separarse» de sus propios sentimientos para reconstruirlos después en sus poemas, adoptando y adaptando en plena época victoriana el monólogo dramático isabelino. En palabras de Julián Jiménez Heffernan, traductor al castellano del ensayo:

> Su estudio puede leerse de varias maneras: como una revisión del concepto historicista de romanticismo; como una profundización en los presupuestos cognoscitivos de la poesía lírico-meditativa de Wordsworth y Coleridge; como una rigurosa excavación en el suelo escéptico y relativista de la poesía victoriana; como una extensa glosa de los poemas mayores de Browning; como una lectura crítica de la múltiple distorsión, psicologizante y lírica, a que fueron sometidos los dramas de Shakespeare durante el siglo diecinueve; como un rechazo al tratadismo literario aristotélico desde la propuesta de una nueva poética de corte nietzscheano; como un intento, en definitiva, de comprender esa precisa genealogía textual que vincula el drama isabelino con la poesía de Pound, y que nos permite hablar de continuidad literaria (Jiménez Heffernan, 1996: 18).

Sin embargo, tal y como manifestaba Álvaro Salvador en el prólogo a la edición castellana: «Me atrevo a afirmar que, si exceptuamos unos pocos especialistas en la obra de Gil de Biedma, no llegarán a la docena los interesados en el debate poético actual que hayan manejado las recientes ediciones norteamericanas» (Salvador, 1996: 13). En cuanto a la implantación del marbete *poesía de la experiencia* en el campo poético español, pueden consultarse, entre otros: Luis Antonio de Villena (2000: 96-98) y, más extensamente, Diana Cullell (2010: 23-38) o Araceli Iravedra (2007: 27-35).

En conclusión, la idea de tomar distancia o separarse de los propios sentimientos para escribir poemas *como un profesional,* si bien estaba presente en el ensayo de Langbaum que –de rebote– había dado nombre a la *poesía de la experiencia* española, para los jóvenes poetas que la practicaban –o que practicaban un sucedáneo de la misma– provenía de una línea de pensamiento radicalmente distinta, bajo el tutelaje ideológico de Juan Carlos Rodríguez.[6]

6 Por supuesto, siempre sería posible argumentar cierta filiación filosófica entre el empirismo británico del XVIII y el materialismo alemán del XIX, aunque desconozco si estas consideraciones formaban parte del núcleo de preocupaciones de los poetas de los ochenta.

2. *Amo de casa*, de Xavier Guillén

El segundo libro de poesía de Xavier Guillén,[7] *Amo de casa* (2021), tiene como locutor protagonista a un espécimen del bohemio doméstico, lector desinteresado en los aspectos prácticos de la vida, como elegir solería o contratar una segunda hipoteca, de lo cual se encarga *Odile*, que es quien lleva los pantalones en casa, con perdón de esta figura machista del lenguaje.

Hace ya un cuarto de siglo, Luis Antonio de Villena publicó una antología bajo el subtítulo de «la ruptura interior en la *poesía de la experiencia*» (Villena, 1997). Este poemario se sitúa en la línea subsiguiente, es decir, en la estela de aquellos continuistas rompedores que le dieron una vuelta de tuerca a la poética, tales como Luis Muñoz, Carlos Pardo y Rafael Espejo,[8] por ejemplo. Así pues, aquí vamos a leer los típicos poemas narrativos sostenidos sobre el módulo rítmico del endecasílabo –con licencias, o despistes–, más o menos prosaicos, inductivos, remachados con un colofón estético argumental. Lo cual da mucho juego, desde luego, para escribir poemas excelentes, resultones o nefastos, según los casos –los adeptos al esquema antedicho, incluyendo Hispanoamérica, deben ser unos miles–. Y en el caso de Xavier Guillén, resuelve bien la jugada, yo diría que ha encontrado su voz en esta fórmula con la que nos ofrece unos textos ingeniosos, descreídos, del tipo que cae bien, sin pretensiones.[9] Su elección por una naturalidad expresiva, no exenta de artificio, pero siempre cercana, consigue conectar con el lector desde la intimidad del día a día, mostrando unas escenas que nada tienen que ver con madrugadas crápulas y hoteles putativos,[10] sino con la economía sentimental de una joven estructura familiar.

7 De ascendencia andaluza, Xavier Guillén nace en El Masnou (Barcelona) en 1981. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, fue lector de español en la Universidad de Tiflis. Su primer libro de poemas, *Mar negro* (2016), fue ganador del *Premio Andalucía Joven de Poesía* a instancias de un jurado integrado por José Andújar Almansa, Juan Antonio Bernier Blanco, Rafael Espejo Muñoz y Remedios Sánchez García.

8 Aunque el joven Rafael Espejo no fuera incluido en aquella antología, su poética coincide a grandes rasgos con la enunciada en sus páginas, dirección que a la que pronto se sumaron también muchos otros poetas que para 1997 se encontraban todavía demasiado inéditos: Luis Bagué Quílez, Juan Antonio Bernier, Fruela Fernández, David Leo García, Ariadna G. García, Carmen Jodra Davó, Luis Melgarejo, Ana Merino, Andrés Neuman, Vanesa Pérez-Sauquillo, y un largo etcétera.

9 El mayor cambio formal, que salta a simple vista, entre el primer libro de Xavier Guillén, *Mar negro* (2016), y este segundo, consiste en que su lenguaje se ha liberado –no del todo, pero en su justa medida– del espeso artesonado de imágenes –a veces sensoriales, otras conceptuales, llegando en ocasiones a lo hermético– que recubría cada escena y reflexión en sus anteriores versos, lo que les confería un tono entrecortado y efectista, en un intento de demostrar su valía por la vía de rizar el rizo, como es común entre jóvenes poetas. Citaré solamente un ejemplo ilustrativo: «El vigía contempla/ lo que no hay. Al entornar/ los ojos glosa,/ por ejemplo,/ la sangría del mar,/ la rodaja que flota/ y enturbia la visión/ pero aúpa la imagen,/ su extrañamiento, tú.// Quizá no haya/ realidades distintas,/ tal vez/ seamos lo mismo,/ una lección enigmática,/ una enseñanza idéntica/ sobre el paisaje.// Una ballena ha salido./ Las nubes se empapan.// Incluso la ballena/ habita la ballena» (Guillén, 2016: 24, 25).

10 Uno de los ataques más frecuentes esgrimidos en contra de la *poesía de la experiencia* es el del abuso de las barras de los bares, los taxis desesperados y los amaneceres etílicos. Basta pensar en títulos como *El último de la fiesta* (1987), de Carlos Marzal, o *Bar adentro* (1997), de Fernando Beltrán. Este *topos* se vincula, además, con el falso malditismo de una vida cultureta en la que abundan –como en las canciones

3. De puertas para dentro

En general, un libro defendible se compone de unos cuantos poemas sobresalientes, un grueso de poemas de relleno y algunos poemas malos, que no pueden faltar. Los *poemas de relleno,* en contra de lo que pueda parecer, resultan fundamentales para el buen comportamiento del libro, modulando la intensidad de la lectura y completando la imagen de conjunto; y aunque no suelan aparecer en las antologías, estadísticamente comprenden, en la mayoría de los casos, el grueso de la producción literaria de un autor, pudiendo clasificarse en más o menos interesantes. De la proporcionalidad y el orden variable de estas tres o cuatro categorías depende buena parte del logro de una obra (aunque también hay libros que se salvan por un par de renglones memorables). Así pues, en atención al número de páginas, la obra de Xavier Guillén, *Amo de casa*, se compone de un 18,4% de *poemones*, un 36,9% de poemas *interesantes*, un 32,3% de poemas *de relleno* y un 12,3% de poemas *prescindibles*. Para obtener estos porcentajes he seguido un procedimiento falsable y reproducible, consistente en la lectura del libro. Invito a la reproducción del experimento para la validación de los resultados.

Poemones *18,4%*	***Interesantes*** *36,9%*	***De relleno*** *32,3%*	***Prescindibles*** *12,3%*
«Oficio»	«El mito de Orión y el escorpión»	«El apilador apilado»	«Musgo en la nieve»
«Gemelas»	«Mi hermana me saca de casa»	«Sueño con orugas»	
«Luz de cortesía»	«Imitaciones»	«Festival de las hojas»	
«Día sencillo»	«Mi mujer me saca de casa»	«En la feria medieval»	
«Estatuas y busto»	«Calcetines contra vencejos»	«En el contorno de las tortugas»	
	«Mar y tiempo»	«Pesca en hielo»	
	«Segunda residencia»	«Sopas completas»	
	«Abeja en gota de ámbar»	«El hombre bala»	
	«Poema de ajedrez»	«Terror espacial»	

de Joaquín Sabina– habitaciones de hotel de amanecida y los tristes rapsodas resacosos se confunden con estrellas del rock de medio pelo. Con el paso de las décadas, estos excesos se fueron diluyendo en las páginas de sus libros, pero siempre queda un poso de bohemia, sobre todo en los autores de la primera hornada de *la experiencia*. Araceli Iravedra, una de las antólogas que con más profundidad ha estudiado esta escuela, recoge así las críticas: «En este deambular por los distintos escenarios de la trama urbana forzoso es detenerse, con su sujeto, en uno de los *loci* más visitados por la poesía de la experiencia: el de las copas nocturnas y la barra de bar. La recurrencia de este escenario, que suele animar un sujeto lírico acanallado o elegíaco, entregado a las evocaciones nostálgicas, que reflexiona melancólicamente sobre la frustración amorosa o el paso del tiempo, ha sido a menudo denunciada por los detractores de la corriente experiencial, que han visto en ello no sólo una reprobable reducción de la materia lírica al angosto anecdotario personal, sino la futilidad de un discurso que trivializa en grado sumo una supuesta "experiencia" que no pasa de mero "pasatiempo"» (Iravedra, 2007: 81).

En cuanto a su ordenación, se observa una gradación intermitente que tiende a concentrar hacia el final la mayor parte de los *poemas interesantes*, culminando con «Poema de ajedrez», especialmente logrado para quien le guste el ajedrez, y quedando como epílogo ocho textos en prosa, en mi opinión, completamente prescindibles. Paso ahora a comentar en más detalle la confección del producto.

4. De profesión, sus poemas

Como es costumbre en este género de libros, vale el primer poema de poética. Se titula «Oficio» y traza una analogía entre el oficio de poeta del autor y el taller de zapatero de su abuelo, para que la poesía ponga los pies en el suelo. Este tipo de analogías entre el trabajo de algún progenitor y la labor literaria del autor, sea poeta o narrador, son bastante frecuentes tanto en los paratextos como en los propios textos literarios, lo interesante es la nematología implícita en cada símil. Y en esta ocasión, la relación se explicita en la estrofa bisagra del poema.

> ¿Puede ser la poesía
> nostalgia de oficio?
> En mi errar he buscado
> la zapatería de mi abuelo.

En el contexto del poema –hay que leerlo entero–, esa ausencia de artículo en «nostalgia de oficio» superpone una serie de semas complementarios, el primero de los cuales apuntaría a otra ausencia, la de la identidad que conferían los antiguos oficios gremiales o artesanales, trabajos vinculados a alguna habilidad técnica manual heredada o adquirida y cuya utilidad directa para el grupo social confería *un ser* a la persona, el cual se desintegra a partir de la Revolución Industrial con la llegada de los trabajos proletarios[11] (hoy en día diríamos *no*

11 Para Arnold Hauser, los antecedentes de esta crisis se encontrarían ya a finales de la Edad Media, con los comienzos de un primer capitalismo mercantilista y financiero: «La tendencia a pasar de la empresa de tipo artesanal, que trabaja con un capital relativamente pequeño, a la gran industria, y del comercio con mercancías a los negocios financieros, ya se puede observar desde muy pronto; adquiere su supremacía en los centros económicos italianos y flamencos a lo largo del siglo XV» (Hauser, 2009a: 430). No obstante, Hauser también deja claro que «Por viejos que sean los comienzos de esta evolución, a finales del siglo XVIII surge un mundo nuevo. / Ahora por primera vez desaparece la Edad Media con todas sus reliquias, su espíritu corporativo, sus formas peculiares de vida, sus métodos de producción irracionales, para dejar lugar a una organización del trabajo basada completa y totalmente en la planificación y el cálculo, y a un individualismo desconsiderado en la competencia. Con las grandes factorías completamente racionalizadas de acuerdo con estos principios comienza la Edad Moderna en el auténtico sentido de la palabra, la era de las máquinas. Surge un nuevo tipo de sistema de trabajo condicionado por los medios mecánicos, por la división estricta del trabajo y por un ritmo de producción adaptado a las necesidades de la consumición masiva. Y surge también, como consecuencia de la despersonalización del trabajo y de la emancipación de la capacidad personal del trabajador, una creciente objetivación de las relaciones entre patronos y obreros. Y con la concentración de la clase trabajadora en las ciudades industriales y su dependencia de los fluctuantes mercados laborales, aparecen condiciones más duras y formas de vida menos libres. [...] Las condiciones de vida de las clases obreras ciudadanas descienden a un nivel tan bajo que la existencia de los siervos de la Edad Media parece idílica en su comparación» (Hauser, 2009b: 66-67).

cualificados) en los cuales el sujeto es *empleado* como un engranaje más (alienado y alineado) de la cadena de montaje o producción –tal y como magníficamente ilustraría Charlie Chaplin en *Tiempos modernos* (1936)–. Por hacer otro juego de palabras, digamos que a partir de la Primera Revolución Industrial la Modernidad liquida una (forma de) identidad que la Revolución Digital no ha contribuido a solidificar. Así las cosas, el autor se pregunta si la literatura (*poiesis,* en su sentido griego de creación) «puede ser» una labor equiparable a la de aquellos ancestrales oficios gremiales o artesanales, subcampos dependientes de una tradición técnica orientada al provecho social, lo cual implicaría cierta desmitificación del género, que descendería (solo aparentemente) un escalón, de arte a artesanía, en la escala de valores imperante de prestigio cultural y, al mismo tiempo, una dignificación del mismo, devolviéndole un sentido –previamente disuelto en la hipostasia del arte contemporáneo y desplazado por el absolutismo de lo audiovisual– que compensa, de alguna manera, la maltrecha función del escritor en los tiempos que corren, sobre todo si se trata de un poeta minoritario, más atento a la factura estética de su obra que al acopio de *followers* en las redes sociales (que no tiene).

En segundo lugar, al subrayar lo que la poesía tiene de oficio, Xavier Guillén no hace sino reiterar uno de los principios basales de la *poesía de la experiencia*, la escuela de escritura en la que se sitúa. Efectivamente, los autores de *La otra sentimentalidad* habían defendido en sus textos fundacionales «el viejo oficio de la literatura» (Egea, J., et al. 1983) y, más concretamente, una concepción de la poesía como fruto del trabajo consciente («de la técnica y del esfuerzo», había dicho Lorca)[12] frente a la idea popular de los poemas como expresión espontánea del espíritu, las emociones y la inspiración (una noción poética que, pese a todo, sigue vigente para multitud de creadores, inclusive premios nacionales).[13] Si bien es

12 La archiconocida cita pertenece a la «Poética (De viva voz a G.D.)» de Federico García Lorca, incluida en la primera antología de poetas españoles de Gerardo Diego. El párrafo en cuestión decía así: «En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios –o del demonio–, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema» (García Lorca, 1932: 298).

13 La prueba de que el debate entre una *poesía pensada* y una *poesía sentida* (que debería haberse extinguido ya, hace tiempo, no en favor de ninguno de los polos) sigue abierto en las prácticas textuales actuales es la insistencia con que reaparece en las declaraciones de innúmeros poetas, especialmente entre los defensores de una poesía calculadora, quienes alegan su superioridad frente a la pretendida ingenuidad técnica y sentimental de otras expresiones más espontáneas. Citaré, por un lado, el caso de Olga Novo, ganadora del Premio Nacional de Poesía en el año 2020 por su libro *Feliz Idade* (en gallego). En un taller *online* al que tuve ocasión de asistir, con la participación de la propia autora, en abril de 2022 –dentro del ciclo *Taller de poetas*, organizado por Ana Isabel Alvea Sánchez desde 2011 para la Casa del Libro de Sevilla–, la poeta gallega reconocía escribir al dictado de un impulso, digamos, visceral y no corregir nunca (aunque sí seleccionar) sus poemas –lo mismo dice, por cierto, Mircea Cartarescu de sus novelas–. En una entrevista concedida con motivo de su Premio Nacional, podemos leer: «Yo soy muy torrencial, de chispazo. Después, cuando releo con ojos de profesora de lengua, veo que hay oculto un endecasílabo que rompí, pero lo hay, o una rima interna. Conservo técnicas de la poesía popular que forman un sustrato, sin que mi proceso de creación deje de ser, de todos modos, *irracionalista*» (la cursiva es mía) (Novo, 2020: *online*). Asimismo, en otro lugar, se refiere a sus poemas como «emanaciones vitales» (Novo, 2013: 7). Por otro lado, podemos traer a colación el caso de Jenaro

innegable que la llamada *poesía de la experiencia* ha abanderado en el contexto español de las últimas décadas esta concepción ilustrada de la poesía, la encontramos también en las poéticas de otros muchos autores de diversas tendencias y periodos, especialmente si al sema de trabajo u *oficio* entendido como confección laboriosa del discurso,[14] de la poesía como arte y artificio, es decir, como algo que *cuesta trabajo*, le añadimos el sema de trabajo u *oficio* entendido como profesión en el sentido económico, lo cual no es sorprendente si tenemos en cuenta los distintos momentos de la historia en los que, dentro de una sociedad en concreto, se ha dado un proceso de profesionalización de la escritura frente a otras prácticas literarias anteriores con mayor grado de independencia respecto al mercado.[15] Con lo cual, son incontables los autores que han aludido, con mayor o menor profundidad, a la cuestión; desde Gustave Flaubert a Gabriel García Márquez, casi cuesta encontrar alguno que no lo haya hecho. Para lo que aquí nos interesa, digamos que es un tema bastante recurrente también para los poetas de la Generación de los 50, a quienes los poetas de *La otra sentimentalidad,* como se sabe, toman como maestros. José Agustín Goytisolo, por ejemplo, tiene un poema muy conocido titulado, precisamente, «El oficio del poeta» (Goytisolo: 1968), en el que, al igual que Xavier Guillén, compara su labor con la de un artesano, subrayando ese distanciamiento de los propios sentimientos en el que tanto insistirán (más por influencia de Juan Carlos Rodríguez que de Robert Langbaum) sus discípulos ochenteros:

> Contemplar las palabras
> sobre el papel escritas,
> medirlas, sopesar
> su cuerpo en el conjunto
> del poema, y después,
> igual que un artesano,

Talens, quien, al contrario, se decanta por la línea racional y premeditada de escritura –sin que el autor pertenezca, al menos estéticamente, a la corriente experiencial–: «Es cierto que, desde al menos *Ritual para un artificio*, siempre he tenido muy presente que un poema se escribe con la cabeza fría y no con el estómago ni en plena ebullición sentimental; que la inocencia técnica es un bulo romántico sin ninguna consistencia; que el conocimiento del oficio, porque de oficio se trata, tal vez no permita producir genialidades, pero sí evita perpetrar estupideces. Y, sobre todo, ayuda a eludir esa innata tendencia tan arraigada en nuestra propia tradición a llorar en público» (Talens, 2023: 23).

14 Un ejemplo tal vez no tan conocido sea el de la poesía *acmeísta* rusa, un grupo conformado en la década de 1910, entre cuyos miembros más destacados se encontraban Anna Aimátova y Ósip Mandelshtam. Los acmeístas reivindicaban el aspecto constructivo y artesanal de la escritura: «los acmeístas consideraban el lenguaje como su materia y se equiparaban a unos artesanos capaces de perfeccionar su arte, y porque apelaban a la maestría y a su razón en lugar de al sentido y a la inspiración, dieron a su organización el nombre de *Taller de los poetas*» (Myers, 2001: 21).

15 En todo caso, en el contexto europeo se da un momento decisivo en esta ruptura, que Arnold Hauser sitúa en el siglo XVIII: «Hasta mediados del siglo XVIII los escritores viven no del producto directo de sus obras, sino de pensiones, prebendas y sinecuras que a menudo no están en relación ni con el mérito intrínseco ni con la atracción general que ejercen sus escritos. Ahora por vez primera el producto literario se convierte en una mercancía cuyo mérito se calibra por su vendibilidad en el mercado libre. Se puede saludar con satisfacción este cambio, o se lo puede lamentar; pero la evolución de la literatura hacia una profesión independiente y regular hubiera sido inconcebible en la era del capitalismo sin la transformación del servicio personal en mercancía impersonal» (Hauser, 2009b: 61).

separarse a mirar
cómo la luz emerge
de la sutil textura.

Y a propósito de la Generación de los 50, la cuestión aparece perfilada en algunas escenas de *El cónsul de Sodoma*, un *biopic* dedicado a Jaime Gil de Biedma. Por ejemplo, cuando el padre, intentando que su hijo se haga cargo de la empresa familiar, le suelta: «Jaime, dos libros de poesía en siete años no hacen una carrera literaria» (Monleón, 2009: 35: 48). Un poco antes, Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma aparecen dialogando sobre sus aproximaciones al hecho literario, quedando claro que, independientemente de su afinidad ideológica, para el primero se trata de un trabajo, mientras que para el segundo –como sabemos, sin apuros económicos– se trata de otra cosa (¿«El juego de hacer versos»?).[16] No deja de ser significativa la ironía cinematográfica de la escena inmediatamente anterior al diálogo que abajo transcribimos: los escritores aparcan su vehículo en el patio de la casa de campo de los Gil de Biedma, donde son recibidos por los criados. El mayordomo, quitándose la boina, abraza a su señor: «¡Cuánto tiempo sin verle, señorito Jaime!». Mientras tanto, las mujeres, apresuradas, recogen el equipaje y las maletas –menos el maletín de cuero de Marsé, al que «el escritor obrero» se aferra–. Cambio de plano: desde el interior del caserío, observamos las lámparas moriscas de una villa lujosamente decorada mientras al fondo aparecen las siluetas minúsculas de los dos amigos que entran por la puerta. Se oye la voz de Jaime que dice: «Aquí escribirás maravillosamente» (Monleón, 2009: 29:39).

– ¿A ver la cosecha de hoy?
– Toma.
– ¡Coño! Escribir novela es como preparar oposiciones a notario.
– Ya... Pero es que... la poesía no da para comer.
– Por eso soy un poeta de domingo, con conciencia de lunes. Entre semana me paso las horas en un despacho empujando papeles con la nariz. Soy un hombre práctico.
– Yo también lo intento, escribiendo en serio.
– ¿Qué entiendes por escribir en serio?
– Pues poder vivir de lo que publico.
– O sea que crees que el escritor escribe para que la sociedad compre libros.
– Eso es.

16 «El juego de hacer versos» es el título de un conocido poema de Jaime Gil de Biedma en el que, obviamente, deja caer algunas nociones de poética; entre ellas, por ejemplo, esa contraposición –que ya hemos comentado– entre *pensar* y *sentir* un poema: «El arte es otra cosa / distinta. El resultado / de mucha vocación / y un poco de trabajo. // Aprender a pensar / en renglones contados / –y no en los sentimientos / con que nos exaltábamos–, // tratar con el idioma / como si fuera mágico / es un buen ejercicio, / que llega a emborracharnos» (Gil de Biedma, 1975: 135-136). Luis García Montero citará este poema en el manifiesto inaugural de *La otra sentimentalidad* (1983) y también en posteriores ocasiones para destacar, entre otras cosas, su llamada al entendimiento como un modo más de ese distanciamiento racional, en conexión con las poéticas de Luis Cernuda y Antonio Machado, «que convierten el poema en un territorio objetivo de distanciamiento y diálogo para la construcción de experiencias éticas y estéticas. Distanciamiento frente a las verdades esenciales de la subjetividad, diálogo con el lector ideal al que se le prepara una cita de conocimiento» (García Montero, 2000: 263).

– ¿Y para qué publicas?
– Pues para influir algo en los demás, supongo.
– Aham... Ya (Monleón, 2009: 29:40).

Las innumerables menciones y tratamientos por parte de escritores de toda índole a la cuestión de la literatura como un oficio hacen que constituya, por acumulación, un tópico temático de la modernidad, dentro del cual, sin embargo, es posible distinguir dos posiciones. La primera la comprenderían aquellos textos que se refieren a la situación económica real de cualquier escritor que, efectivamente, viva o intente vivir de la literatura, dando testimonio de ello. Tal y como apuntaba el personaje de Juan Marsé, es una circunstancia que se da con más frecuencia entre los novelistas. Pensemos que Bukowski, por ejemplo, al abandonar definitivamente su trabajo en una oficina de correos, lo primero que hizo fue escribir su primera novela. Pero si hablamos de *poetas puros*, de poetas que no se sacan un sobresueldo con columnas periodísticas y novelas de opinión, y sobre todo si nos referimos a los poetas de la segunda mitad del siglo veinte español en adelante, cuando declaran en sus versos entender la poesía como un oficio, más que nada lo hacen como un posicionamiento, *une prise de position*,[17] es decir, en este caso, como la suscripción a un tópico literario asociado a una concreta tendencia de escritura que subraya aquello que la poesía tiene de elaboración artificiosa y de dedicación vocacional.

Estas dos posiciones, que a ojos del personaje de Marsé se corresponderían con la del novelista profesional frente a la del poeta de vocación, equivalen, a grandes rasgos, a las del profesional y el aficionado en cualquier otro ámbito, con la salvedad de que, en el terreno de la literatura, los aficionados, sean poetas o novelistas, con frecuencia entregan consumibles textuales de mayor catadura y durabilidad que los de sus colegas profesionalizados, siempre supeditados a los condicionamientos del éxito comercial. Por supuesto, esto que acabo de decir no es más que una *bourdiana* generalización, con obvias excepciones, pero creo que se entiende. Para ir concluyendo con este segundo sema de la ausencia de artículo en «nostalgia de oficio», y teniendo en cuenta que Xavier Guillén escribe al mismo ritmo que Jaime Gil de Biedma, debemos interpretar su apelación como la reproducción de un tópico literario y la adscripción a una determinada escuela de escritura.

Por último, esa «nostalgia de oficio» aludiría a la tradicional asociación entre poesía y melancolía. Aquí el autor se refiere a la nostalgia como un recurso de estilo, es decir, esa

17 De forma muy simplificada: un posicionamiento, toma de postura, toma de posición o *prise de position*, dentro de la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu, puede referirse a una infinidad de instancias, cada una de las cuales contribuye a señalar el espacio simbólico que ocupa un escritor en el sistema de oposiciones que configura un campo literario en un determinado momento y que demarca su relación jerárquica, económica, estética e ideológica respecto a los demás integrantes del campo. Para Bourdieu, la correspondencia entre *tomas de posición* y *posiciones* dentro de cualquier campo artístico y aquellas del *campo de poder* es tal que, en última instancia, las tomas de posición artísticas pueden considerarse tomas de posición políticas: «En phase d'équilibre, l'*espace des positions* tend à commander l'*espace des prises de position*. C'est dans les « intérêts » spécifiques associés aux différents positions dans le champ littéraire qu'il faut chercher le principe des prises de position littéraires (etc.), voire des prises de positions politiques à l'extérieur du champ» (Bourdieu, 1992: 379).

pose transmitida por los siglos de los siglos, de generación en generación, a través de los procesos de imitación del *repertorio*; pero también se refiere al peligro de verse de veras contagiado, «de oficio», como *deformación profesional*, de ese *estado anímico* universal, del cual, en primer lugar, sería expresión literaria ese *habitus* del estilo, o modelo sentimental del *repertorio*.[18]

Para continuar con el asunto metapoético, a lo largo del libro encontramos varias analogías, símbolos y alusiones, más o menos explícitas, referidas a lo mismo. En este sentido, resulta especialmente significativo el poema «Calcetines contra vencejos». La originalidad del título reside en reponer con nuevos términos la clásica oposición entre lo elevado y espiritual (los vencejos) frente a lo bajo y terrenal (los calcetines) –o bien, entre idealismo racionalista y empirismo materialista–, decantándose, sin lugar a dudas, por una concepción de la poesía –o una práctica de escritura– en la que prima su cualidad mundana y manual.

Zapatos y calcetines facilitan al cuerpo que albergan y sostienen su contacto con la tierra, con el mundo, de la misma manera que la poesía (esa «camisa férrea» de la «Melancolía» de Rubén Darío)[19] envuelve con su textura el contenido (emocional, mental o espiritual) del locutor y de la misma manera que la cultura envuelve a los instintos –o al cuerpo de la naturaleza– mediante una serie de instrumentos convencionales: artificios sociales e ideológicos que modulan su adaptación al entorno. En los poemas de *Amo de casa*, las prendas elegidas para señalizar esa textura siempre están en contacto con el suelo, con el *polvo* –ese polvo que somos y al que bíblicamente volveremos–, pertenecen a la parte inferior de nuestra fisionomía, aquella que nos sostiene y representa, por lo tanto, a nivel simbólico, los instintos más básicos de la supervivencia. Si Vladimir Mayakovski –quizá el poeta materialista ruso más popular en todo el mundo–, tituló «Una nube en pantalones» a su obra más conocida, de la poesía de Xavier Guillén podríamos decir «una lengua con zapatos»

18 Una de las aportaciones de mayor proyección de la *teoría de los polisistemas* de Itamar Even-Zohar es su concepto de *repertorio*. La noción de *repertorio* aparece muy pronto en los trabajos del teórico israelí, donde viene a sustituir a expresiones anteriores y más vagas, tales como *activities, phenomena* o *structures*. Even-Zohar comenzará a hacer un uso consistente de este término a partir de 1977, pero no será hasta su artículo «The Literary System» (Even-Zohar, 1990) que ofrecerá una definición pormenorizada del mismo: «"Repertoir" designates the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product. These rules and materials are thus indispensable for any procedure of production and consumption. The larger the community which makes and uses given products, the larger must be the agreement about such a repertoire» (Even-Zohar, 1990: 39). Dentro del (poli)sistema literario, el repertorio asume una posición equivalente a la que ocupa el *código* dentro del circuito de la comunicación de Jakobson, pero, a diferencia de este, el repertorio no se limita a un conjunto de reglas y modelos textuales –tal y como podría pensarse de un código literario– sino que también incluye toda la serie de actividades socioeconómicas vinculadas al sistema, acercándose, en dicha dimensión, al concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu. La idea de repertorio cobrará especial relevancia en las fases avanzadas de la teoría de los polisistemas, cuando esta pase a ocuparse, más allá de la literatura, de las dinámicas de la cultura y las sociedades.

19 En el famoso soneto «Melancolía», de Rubén Darío, la poesía *es* «una camisa férrea de mil puntas cruentas». Es decir, se compara a la poesía con el fatal instrumento de tortura medieval comúnmente conocido como *iron maiden*: «La poesía/ es la camisa férrea de mil puntas cruentas/ que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas/ dejan caer las gotas de mi melancolía» (Darío, 2004: 622). El soneto está incluido en su libro *Cantos de vida y esperanza*, de 1905.

o «una lengua en calcetines», es decir, un lenguaje revestido de cultura que se mantiene en contacto con la tierra, con la perentoriedad del día a día.

En cuanto a los vencejos, contraparte del binomio antedicho, de un aspecto similar al de las golondrinas que Bécquer acuñó como iconos definitivos del Romanticismo español, pertenecen, sin embargo, a una familia biológica distinta, denominada *Apodinae*, es decir: «sin pies», pues sus extremidades pedestres son tan cortas que, según se dice, estas aves nunca llegan a posarse voluntariamente sobre el suelo. Cuando anidan lo hacen sobre superficies verticales y hasta duermen (¿y sueñan?) en el cielo. Por todas estas características, los vencejos representan incluso mejor que las golondrinas los atributos de lo ideal, lo elevado y lo espiritual. Si Baudelaire empleó la imagen de los albatros[20] –majestuosos en el aire, pero torpes en la tierra– para representar la marginalidad del esteta que *flanea* orgulloso sobre el utilitarismo de la sociedad industrial, Xavier Guillén prefiere dejar a los vencejos volando, ponerse los calcetines y atarse los cordones –al menos, en lo que se refiere a la escritura, pues de las hipotecas ya sabemos que se encarga *Odile*–.

El estilo del poema, como el de todo el libro, se corresponde con esta clave interpretativa, pues en lugar de un *lenguaje elevado* –tipo Juan Ramón Jiménez, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, etc.– nuestro autor se decanta por un verso coloquial, llevándonos a un contexto de confianza y camaradería en el que tampoco faltan constantes notas de humor. Ahora bien, ¿cómo han llegado esos calcetines al título de un poema? La primera referencia la encontramos en el suelo de un patio de vecinos: se trata de un calcetín abandonado que se cayó de una cuerda de tender. Pero ese calcetín acartonado no pertenece a la familia protagonista, dado que ellos secan sus trapos limpios en casa, a cubierto, en un tendedero plegable: esos son los calcetines, en plural aristotélico, a los que acaba refiriéndose el poeta, quien trabaja en sus escritos mientras la colada se seca, como el sudor, a sus espaldas. El término «sudor» (símbolo judeocristiano, etcétera) no aparece en el poema, pero se intuye en la connotación: «Casi siento / el peso del vapor sobre mis hombros», nos dice. Con esta imagen, la escritura se equipara con el trabajo físico, con el esfuerzo económico, con el oficio que es necesario imprimir para poder pagar una colada que, al igual que la cultura, también es necesario lavar una y otra vez para poder cubrir, recién planchada, nuestra carne animal. La colada evidencia el trabajo diario y, por ende, la escritura –asimilada al mismo– la responsabilidad de un padre de familia; el «vapor sobre mis hombros» es, obviamente, la responsabilidad sobre sus hombros.

20 Me refiero, obviamente, al famoso poema «L'Albatros», de Baudelaire, que puede leerse en cualquier edición de *Les fleurs du mal*: «Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher» (Baudelaire, 1972: 36). Como salta a la vista, su exégesis queda expresa en el propio texto. El éxito –o lo acertado– de la imagen ha hecho que innumerables autores la glosen en sus estudios, desde Walter Benjamin –quien, curiosamente, lo cita como un «soneto», sin serlo–: «En un soneto, el Albatros –que procede del viaje hasta ultramar del que se esperaba mejorase el joven poeta–, Baudelaire se reconoce en estos pájaros, cuyo desvalimiento en la borda del barco donde la tripulación los ha dejado describe» (Benjamin, 2008: 171), hasta los cientos de comentarios escolares que pueden encontrarse hoy día en internet.

Escribo
y la ropa de mi familia se seca
a mis espaldas.
Casi siento
el peso del vapor sobre mis hombros,
junto a la tabla de planchar,
los montones de ropa
y la lavadora.

En otra composición metapoética, «El hombre bala», se contraponen, supuestamente, el circo y la literatura. En principio, parece que lo circense estaría enfocado hacia un tiempo presente y un público exterior, mientras que la literatura se enfocaría hacia un tiempo diferido y un público interior (o autoconciencia). Sin embargo, hay que leer irónicamente esta antítesis, pues resulta que, al final, ambos polos se tocan en: el *arrojo*, un término elegido no por casualidad para significar no solo la valentía sino también la acción de arrojarse, es decir, de lanzarse físicamente a alguna parte: «Lo admito: encuentro en las palabras / arrojo»; la ficción de la mirada infantil («Dos niños dan heno / a los caballos de cerámica en la calesa») e incluso en el motivo machadiano de las pompas de jabón (la ensoñación). En la última estrofa, «El hombre bala se estampa en la pantalla» al igual que el poeta se estampa –o imprime, arrojado– en esa otra pantalla –o diana– que es el *blanco* de la hoja de papel.

5. La familia, la propiedad privada y el amor

Pero tal vez la seña de identidad más llamativa de este libro sea la aparición, prácticamente al completo, del árbol familiar del narrador: abuelos, padres, tíos (ya fallecidos), una hermana, la pareja y el hijo, toda una procesión de relativos que concuerda con la escenografía doméstica del título.[21] Y aunque la intención de Xavier Guillén no sea exactamente la de retratar las relaciones de consanguineidad, tampoco faltan pinceladas que aciertan a plasmar rasgos reconocibles, agridulces y entrañables de las mismas, enlazando unos poemas con otros y enlazándolos, sobre todo, con la propia experiencia del lector. Un ejemplo lo encontramos en «Luz de cortesía», poema en el que se apunta, con breve pincelada, ese distanciamiento emocional característico de los *pater familias* chapados a la antigua –y su sentido práctico– cuando el sujeto poético lleva en coche a su padre hasta la estación de tren, frente a la que se despiden: «*Aquí no lo puedes dejar. Es carga / y descarga*, dijo / en lugar de besarme». En otros casos, la presencia de algún familiar, más que nada, provee de las circunstancias sobre las que proyectar el monólogo interior de un sujeto espectador. Por ejemplo, en «Mi hermana me saca de casa» se ironiza –a propósito de su (de ella) ruptura

21 A pesar de ser un tema universal, no está de más señalar que este protagonismo de los lazos familiares coincide con el que también le otorgan en sus últimas obras varios otros descendientes de la *poesía de la experiencia*, especialmente los ya mencionados Carlos Pardo y Rafael Espejo; y esto sucede, sin duda, por una cuestión generacional, en la que el desapego juvenil de los nacidos en torno al 75 ya se ha sustituido por una insoslayable madurez.

sentimental– sobre la precariedad de las *relaciones líquidas*[22] y la domesticación de la naturaleza y la cultura «de nuestros cosméticos», como un producto también desnaturalizado.

Y dentro de los lazos familiares, el grueso de la obra lo componen los poemas dedicados, de una u otra manera, al amor de pareja. Por ejemplo, el elegido por Pre-Textos para ilustrar el marcapáginas, «Día sencillo» –tal vez el mejor del libro–, es un texto en tercera persona del plural en el que se boceta una escena hogareña aparentemente anodina. El hablante desdoblado, así a salvo de impudicias, ofrece aquí el retrato no del desbordamiento de la pasión intensa, sino al contrario, el de la maceración del roce a largo plazo. Y lo hace, como digo, guardando una distancia prudencial, casi como respetando esa visceral intimidad del amor domesticado. Al final, culmina con el hallazgo de unos últimos versos magistrales. Un poema de los que justifican una vida dedicada a la escritura.

En otros textos, aunque el yugo marital constituya su marco argumental, su madeja da lugar, de nuevo, a otras consideraciones. Por ejemplo, el poema titulado «Imitaciones», vagamente político, gira en torno a una bola terráquea de la que *Odile* se encapricha en un bazar de antigüedades –un hecho que acontece, se supone, al principio de su relación de convivencia, cuando todavía están decorando el piso– y en cuyo mapa político aparecen países que ya no existen, como tampoco existen ya, exactamente, aquellos enamorados que solían mantener discusiones geopolíticas junto a esa nostálgica esfera con la cual, para más inri, se fotografiaron. Por lo tanto, en el texto coexisten –y ahí está la gracia– sucesivos momentos cronológicos: el pasado político de una bola del mundo de los años cincuenta, el retrato de la joven pareja fumadora que se fotografió junto a ese pretérito anterior, el presente diegético del narrador poético –abstracto en la lectura de un futurible lector– y el eterno retorno de una cita profética de Heidegger (de su *Introducción a la metafísica,* de 1953) que parece adivinar la «instantaneidad y simultaneidad» de nuestra digital contemporaneidad.

Sin salir de los confines conyugales, otro texto especialmente logrado es, sin duda, «Estatuas y busto». La escena sucede en un museo, el espacio canónico y censado del recuerdo colectivo: las estatuas, en sí mismas, son fragmentos (de un pasado) fragmentados (sea por el deterioro o por el propio escultor). En este lugar turístico, al sujeto le viene a la memoria un recuerdo entrañable de su infancia, otro trozo de pasado, esta vez personal, como flujo de conciencia del locuaz locutor: se refiere a su abuela costurera, cercenada también, físicamente, debido a un accidente laboral; esa cicatriz externa remite directamente a otra escisión, la escisión interior entre su verdadera vocación de costurera (de nuevo, una

22 Quizá el libro más popular del conocido teórico de la modernidad Zygmunt Bauman sea *Liquid love* (2005), dedicado a describir la precaria fluidez de las relaciones humanas en la sociedad actual. Cito aquí por su traducción al castellano: «Por no tener vínculos inquebrantables y establecidos para siempre, el héroe de este libro –el habitante de nuestra moderna sociedad líquida– y sus sucesores de hoy deben amarrar los lazos que prefieran usar como eslabón para ligarse con el resto del mundo humano, basándose exclusivamente en su propio esfuerzo y con la ayuda de sus propias habilidades y de su propia persistencia. Sueltos, deben conectarse… Sin embargo, ninguna clase de conexión que pueda llenar el vacío dejado por los antiguos vínculos ausentes tiene garantía de duración. De todos modos, esa conexión no debe estar bien anudada, para que sea posible desatarla rápidamente cuando las condiciones cambien… algo que en la modernidad líquida seguramente ocurrirá una y otra vez» (Bauman, 2005: 7).

artesanía) y el trabajo proletario al que se vio impelida y que, efectivamente, la separó de una parte de su ser –concretamente, de un dedo, a cuyo muñón se agarraba injertado su nieto, heredero de herida y condición–. Mientras tanto, en el museo, leemos los simpáticos diálogos dialógicos entre *Odile* y el narrador, quienes parecen estar bastante entretenidos con su propia fragmentada –posmoderna, *re*construida– condición. Como vemos, otra de las constantes de la obra es el hecho de que, a pesar de la gravedad de los asuntos implícitos, estos se nos retraten con gracia y con humor.

6. Conclusiones

No quisiera terminar sin mencionar brevemente otro poema de matices políticos: «Pesca en hielo», donde el autor yuxtapone, sin solución de continuidad, la pesca sobre hielo de los esquimales locales –se entiende que al poeta lo han sacado de casa– con las protestas políticas («por todo el tema aquel de Bolonia») de su juventud universitaria. La similitud consiste en que los esquimales son conscientes de que el hielo no va a ceder bajo sus pies, de la misma manera que los estudiantes sabían «que nada iba a hundirse». Este símil, algo forzado, me parece digno de comentar, pues su estilema, en sintonía con el resto de estilemas de la obra, apunta directamente hacia su clave melódica: esa especie de cinismo, o quizá de desencanto, de quien está de vuelta de los ideales demiúrgicos del amor, la familia y la política,[23] cobijándose bajo un caparazón de escepticismo que, bien entendido, empieza por uno mismo y que coincide con las escasas citas –Marco Valerio Marcial, Blaise Pascal y Martin Heidegger– del libro, así como con el *zeitgeist* de una posmodernidad que, por lo visto, ya se está terminando –al contrario que la historia– y con el gesto de tantos y tantos otros coetáneos y anteriores escritores desconfiados. Sería demasiado largo desliar aquí la maraña de la ironía y *el desencanto* en los artistas de la España posmoderna y democrática,[24]

23 El escepticismo político de los poetas de la experiencia podría resultar, en principio, paradójico si tenemos en cuenta el sustrato ideológico de *La otra sentimentalidad*. A este respecto, Araceli Iravedra ha señalado que la renuncia a las utopías sociales se generalizó a partir de 1989 con la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, de manera que el desencanto y el escepticismo político «definió la actitud más común del sujeto de la poesía de la experiencia, corriente que desde el segundo lustro de los años ochenta se extendería como una gran mancha de aceite sobre el mapa poético español» (Iravedra, 2010: 21). Siempre según Iravedra, este escepticismo habría desembocado, por contrapartida, en una defensa de las libertades individuales como medio de salvaguardar «un rostro propio frente a las dinámicas de homologación» del sistema; argumento que resulta, de nuevo, paradójico para una escuela que defendió expresamente la objetivación del sujeto lírico para favorecer la identificación de un amplio público lector con el mismo (véase García Montero: 1996), lo que lógicamente implica una homogeneización de ese sujeto –y de un supuesto público lector–. La película documental *El desencanto*, de Jaime Chabarri, de 1976, se convirtió en una especie de icono premonitorio de esa actitud descreída que, en sucesivas oleadas, fue impregnando todo el campo de la cultura española a partir de una concatenación de decepciones cuya enumeración no tiene lugar aquí.

24 Sobre las marcas textuales de la posmodernidad en la poesía española contemporánea, contamos, entre otros, con el extenso estudio de Alfredo Saldaña *No todo es superficie* (2009). Saldaña aboga por una reconciliación entre el pensamiento crítico posmoderno y los discursos inaugurales de la modernidad: «Más que nunca, hoy es necesario que ambos tipos de discursos –los artísticos y los de legitimación social- se interpenetren, [...] En buena medida, los estrepitosos fracasos a que han

pero digamos, como mínimo, que dicha actitud descreída puede compaginarse con distintas cataduras de carácter, tales como la amargura, la rabia o el pesimismo, según la firma que caiga. Muy al contrario, Xavier Guillén se decanta por el humor pragmático, un sarcasmo sutil que no renuncia, ya que estamos aquí, a lo amable y tangible de la vida. Y por eso, sus diseños están alimentados de humor y vitalismo. Y así es su poesía: emocionante, sanguínea, artesanal.

Y hasta aquí puedo leer.

Bibliografía

- ALONSO VALERO, Encarna (2010). «La otra sentimentalidad: poética e ideología». In Françoise Étienvre y Serge Salaün (eds.). *Entre l'ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*. París: CREC/Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 189-223.
- BAUDELAIRE, Charles (1972[1859]). *Les fleurs du mal*. Édition par Claude Pichois. Paris : Gallimard « Poésie ».
- BAUMAN, Zygmunt (2005[2003]). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos.* Buenos Aires/Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Paris: Éditions du Seuil
- CULLELL, Diana (2010). *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI.* Madrid: Devenir.
- DARÍO, Rubén (2004[1905]). *Cantos de vida y esperanza,* en: *Obras completas.* Madrid: Akal.
- DIEGO, Gerardo (1932). *Poesía española. Antología 1915-1931.* Madrid: Editorial Signo.
- EGEA, Javier; GARCÍA MONTERO, Luis; SALVADOR, Álvaro (1983). *La otra sentimentalidad*. Granada: Los pliegos de Barataria. Editorial Don Quijote.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). «The Literary System». *Polysystem Studies* [= *Poetics Today* 11.1], pp. 27-44. https://doi.org/10.2307/1772667.
- GARCÍA LORCA, Federico (1932). «Poética (De viva voz a G. D.)». In Gerardo Diego. *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Editorial Signo, p. 298.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1983). «La otra sentimentalidad». *El País*, 08-01-1983, https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html [28-10-2023].
- GARCÍA MONTERO, Luis (1996). *Aguas territoriales.* Valencia: Pre-Textos.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1998[1997]). *Poesía, cuartel de invierno.* 2ª edición. Madrid: Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2000). *El sexto día. Historia íntima de la poesía española.* Madrid: Editorial Debate.

dado lugar estos discursos (debido, desde mi punto de vista, a unas lecturas erróneas de los mismos) han contribuido de forma decisiva a que una corriente participante en el debate –la representada habitualmente por Lyotard- se nutra de argumentos para defender una posición basada en la deslegitimación e incredulidad de los metarrelatos elaborados en la modernidad (por una parte, ése que deriva de la Revolución Francesa y que narra la historia de la humanidad como agente heroico de su propia emancipación a través del saber; por otra, aquel que procede del idealismo alemán y que relata la construcción del espíritu como manifestación progresiva de la verdad). [...] Así, Lyotard, desautoriza insistentemente las propuestas de Habermas basadas en el gran relato de la emancipación» (Saldaña, 2009: 36-37).

- GARCÍA MONTERO, Luis (2023). «Luis García Montero: "Teníamos que crear una educación sentimental distinta"». *El gallo que no cesa*, 31-08-2023, RTVE: https://goo.su/HpPk [28-10-2023].
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1975). *El juego de hacer versos.* Barcelona: Barral Editores.
- GOYTISOLO, José Agustín (1968). *Algo sucede.* Madrid: Ciencia Nueva.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo (2011). «Realismos de la lírica: entre García Montero y Marzal». In José-Carlos Mainer (ed). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010.* Madrid: Crítica.
- GUILLÉN, Xavier (2016). *Mar negro*. Sevilla: Renacimiento.
- GUILLÉN, Xavier (2021). *Amo de casa.* Valencia: Pre-Textos.
- HAUSER, Arnold (2009a [1962]). *Historia social de la literatura y el arte I. Desde la prehistoria hasta el barroco.* Barcelona: Random House Mondadori. Debolsillo.
- HAUSER, Arnold (2009b [1962]). *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine.* Barcelona: Random House Mondadori. Debolsillo.
- IRAVEDRA, Araceli (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.
- IRAVEDRA, Araceli (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: UNED.
- JIMÉNEZ JEFFERNAN, Julián (1996[1957]) «Introducción». In Robert Langbaum (1957): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna.* Granada: Comares, pp. 17-45.
- MOLINA CAMPOS, Enrique (1990[1987]). «La poesía de la experiencia y su tradición». In *Nueve ensayos sobre poesía española contemporánea.* Granada: Antonio Ubago Eds., pp 181-191.
- MOLINA GIL, Raúl (2022). «Nacer en este tiempo: conformación, conflictos y presiones en el campo poético de la España actual» *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 37, pp: 148-164. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2022375920.
- MONLEÓN, Sigfrid (2009). *El cónsul de Sodoma*. [Película] Andrés Vicente Gómez [Productor].
- MORA, Vicente Luis (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual.* Madrid: Bartleby Editores.
- MYERS, Diana (ed.) (2001). *Poesía acmeísta rusa.* Madrid: Visor.
- NOVO, Olga (2020). «No va a poder surgir una poética de la tierra porque es un mundo en descomposición». *Diario Público*, 20-10-2020, https://www.publico.es/entrevistas/premio-nacional-poesia-olga-novo-no-surgir-poetica-tierra-mundo-descomposicion.html [20-08-2023].
- NOVO, Olga (2013). *Los líquidos íntimos.* Palencia: Ediciones Cálamo.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1974). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.
- SALDAÑA, Alfredo (2009). *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad.* Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SALVADOR, Álvaro (1996[1957]). «*The Poetry of Experience* y la poesía española de los últimos quince años». In Robert Langbaum. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna.* Granada. Comares, pp. 11-16.
- TALENS, Jenaro (2023). *Con los cinco sentidos. Mono(dia)logar, mirar, leer, escuchar, pensar.* Madrid: Ediciones Cátedra.
- VILLENA, Luis Antonio de (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia.* Valencia: Pre-Textos.
- VILLENA, Luis Antonio de (2000). *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española.* Valencia: Pre-Textos.

↘ VILLENA, Luis Antonio de (2000[1981]). «Lapitas y centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)». In *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española.* Valencia: Pre-Textos, pp. 17-26.

Jorge Díaz Martínez
(A/A Elisa Serna Martínez)
Despacho 4C
Departamento de Traducción e Interpretación.
Facultad de Traducción e Interpretación.
Universidad de Granada
C/ Puentezuelas 55.
18002 GRANADA
España

TRADUCTION ET INTERPRÉTATION JURIDIQUE. QUELQUES REMARQUES À PROPOS DES LANGUES À FAIBLE DIFFUSION

doi.org/10.15452/SR.2023.23.0006
ORCID : 0000-0002-8973-2288

Zuzana Honová
Université d'Ostrava
République tchèque
zuzana.honova@osu.cz

Résumé. Le droit à l'assistance d'un traducteur ou d'un interprète est l'un des droits fondamentaux garantis par les législations nationales ainsi qu'internationales. Malgré les efforts de l'Union européenne visant à unifier les conditions d'exercice de ces deux professions, il existe des différences substantielles dans l'exercice pratique de l'activité de traduction et d'interprétation juridique et judiciaire parmi certains pays européens. Les principales différences apparaissent au niveau des conditions d'exercice de ces métiers, plus particulièrement en ce qui concerne le statut des traducteurs et interprètes, l'accès à ces deux professions, la formation et l'examen initial, ainsi qu'au niveau de certaines spécificités liées aux langues de travail. L'article se propose de comparer la situation en France et en République tchèque où l'exercice de la profession de traducteur et d'interprète juridique et judiciaire a subi récemment des changements considérables et à relever des différences dues notamment au fait que le tchèque est une langue à faible diffusion.

Mots-clés. Traducteur juridique. Interprète juridique. Traducteur expert judiciaire. Interprète expert judiciaire. Langue à faible diffusion.

Abstract. Legal translation and interpretation. Some remarks on languages with limited diffusion. The right to the assistance of a translator or interpreter is one of the fundamental rights guaranteed by national and international legislation. Despite the efforts of the European Union to unify the conditions under which these two professions are practised, there are substantial differences in the way legal and court interpreting and

translation are practised in some European countries. The main differences are to be found in the conditions under which these professions are pursued, more specifically in terms of the status of translators and interpreters, access to these two professions, training, and the initial examination, as well as certain specific features related to working languages. The article aims to compare the situation in France and the Czech Republic, where the practice of the profession of legal and court translator and interpreter has recently undergone considerable changes, and to highlight differences, particularly due to the fact that Czech is a language with limited diffusion.

Keywords. Legal translator. Legal interpreter. Court interpreter. Court interpreter. Language with limited diffusion.

1. Introduction

Le droit à l'assistance d'un traducteur ou d'un interprète est étroitement lié au droit à un procès équitable (Irimia, 2021 : 51), garanti par les législations nationales et internationales en vigueur. Au niveau européen, il s'agit plus particulièrement de la Directive 2010/64/UE du Parlement européen et du Conseil du 20 octobre 2010 relative au droit à l'interprétation et à la traduction dans le cadre des procédures pénales qui prévoit que « [l]es États membres veillent à ce que les suspects ou les personnes poursuivies qui ne parlent ou ne comprennent pas la langue de la procédure pénale concernée se voient offrir sans délai l'assistance d'un interprète durant cette procédure pénale devant les services d'enquête et les autorités judiciaires, y compris durant les interrogatoires menés par la police, toutes les audiences et les éventuelles audiences intermédiaires requises ». De surcroît, l'article 5 de la même Directive prévoit que « [l]es États membres prennent des mesures concrètes pour assurer que l'interprétation et la traduction fournies correspondent à la qualité exigée […] » et que « [a]fin de disposer de services d'interprétation et de traduction adéquats et de faciliter un accès efficace à ceux-ci, les États membres s'efforcent de dresser un ou plusieurs registres de traducteurs et d'interprètes indépendants possédant les qualifications requises. Une fois établis, ces registres sont, le cas échéant, mis à la disposition des conseils juridiques et des autorités concernées ».

Il en ressort que bien que les États membres soient dans l'obligation de transposer la réglementation concernant l'exercice de la profession de traducteur et d'interprète juridique et judiciaire dans les législations nationales, tout en respectant le cadre général imposé par la Directive européenne susmentionnée, les détails spécifiques pour l'exercice de cette profession relèvent des législations nationales. Étant donné que la directive européenne susmentionnée ne définit pas précisément les « qualifications requises » pour exercer ce métier, ceci a pour conséquence des différences parfois considérables existant au niveau de l'exercice de cette profession dans différents États membres.[1] Le présent article vise à comparer la situation actuelle concernant l'exercice de l'activité de traducteur et d'interprète juridique en République tchèque, en tenant compte de la modification récente de la législation, et en France ainsi qu'à signaler les principales différences qui se manifestent lors de l'exercice de cette activité dans les deux pays, en considération des spécificités propres aux langues à faible diffusion telles que le tchèque.

2. Interprétation et traduction juridique

Á la suite de ce constat, il nous semble pertinent de définir des notions de base. Nous estimons, en accord avec Driesen (2016), qu'il convient de distinguer l'interprétation / la traduction juridique au sens plus large qui « englobe une vaste gamme de situations de communication dans lesquelles elle est utilisée » (l'interprétation devant les autorités

1 Driesen (2016) qui s'est occupée de l'interprétation judiciaire constate même qu'il existe une forte diversité entre les exigences établies pour l'interprétation au niveau de la juridiction internationale et des juridictions nationales qui se reflète, d'après elle, par une « acceptation implicite d'une interprétation à deux vitesses ».

de justice mais aussi devant la police, devant les autorités d'asile, les municipalités, les notaires, les avocats, etc.) et l'interprétation / la traduction judiciaire au sens plus étroit qui ne concerne que l'interprétation devant les autorités de justice / la traduction pour les autorités de justice.[2] Selon la législation tchèque, tout justiciable ne maîtrisant pas la langue de la procédure a le droit d'être assisté par un interprète non seulement en matière pénale ce qui est prévu par la directive européenne susmentionnée, mais également en matière civile (en particulier dans le cadre du droit de famille comme les procédures de divorce, de garde et d'entretien des mineurs, etc.), en matière commerciale, de travail ou autre. Il en est de même pour la traduction des documents essentiels liés à la procédure en question. Concernant la situation en France, Irimia (2021 : 134) remarque que le pénal est le domaine d'intervention primordial pour un interprète ; néanmoins, « [e]n civil, il est appelé dans les affaires de divorce, des mesures relatives aux enfants mineurs ou des tutelles ».

2.1 Interprète juridique et traducteur juridique : deux professions distinctes ?

Traditionnellement, la théorie de traduction et d'interprétation considère que, malgré de nombreux aspects communs, il s'agit de deux professions distinctes, nécessitant des compétences différentes pour l'exercice de chacune d'elles. Néanmoins, dans le domaine juridique et judiciaire, la situation réelle varie d'un pays à autre selon la législation nationale en vigueur. Ainsi, dans certains pays, la traduction et l'interprétation sont ou ont été considérées comme une seule profession, dont les exerçants sont ou ont été obligés d'effectuer les deux métiers, selon les besoins de l'autorité judiciaire. C'est le cas de la République tchèque qui, avant la réforme datant de 2019, ne connaissait qu'une seule profession désignée « interprète », recouvrant à la fois celle de traducteur et celle d'interprète. Ce concept d'« interprétation » a été défini par la Loi n° 37/1967 Sb. portant sur l'activité des interprètes et des experts jurés. Ainsi, toute personne inscrite dans le registre approprié, tenu auprès de la cour régionale compétente, était considérée comme étant capable d'exercer dans le même temps les deux métiers et, par conséquent, obligée de remplir sa mission de traduction ou d'interprétation sur demande de l'autorité judiciaire.[3] Cette situation était commode notamment pour les autorités de justice qui pouvaient ainsi nommer une seule personne pour l'ensemble de la procédure, c'est-à-dire une personne accomplissant tous les actes nécessaires à partir de la traduction d'une action en justice, de la citation en justice, l'interprétation lors des audiences, jusqu'à la traduction du jugement ou de l'arrêt final. Depuis la réforme de la loi en 2019, entrée en vigueur en 2021, les deux professions sont

2 Ajoutons que, pour ce qui est de la méthode, l'interprétation judiciaire se réalise, au niveau national, en général comme consécutive, sous forme de chuchotage, mais aussi comme traduction à vue (traduction orale selon Irimia, 2021 : 54), par exemple lorsqu'il faut interpréter au justiciable la notice d'information portant sur ses droits, etc. En revanche, l'interprétation simultanée reste réservée, principalement, aux procédures internationales.

3 Pour les détails concernant la situation en République tchèque avant la réforme voir Kadlec (2017).

distinctes, leurs exerçants pouvant opter pour une inscription au choix dans le registre de traducteurs, dans le registre d'interprètes, voire au sein des deux.[4]

En France, les traducteurs et les interprètes juridiques jouissent d'un statut particulier, étant encadrés parmi les « experts judiciaires » et inscrits sur la liste dressée par chaque Cour d'appel. Néanmoins, en marge de celle-ci, il existe toujours une liste nationale parallèle, tenue par la Cour de cassation.[5] Un tel concept de traducteur et d'interprète juridique se distingue nettement de la situation dans d'autres pays européens comme le signale, entre autres, Fusilier (2010 : 8), constatant qu'il s'agit d'un statut unique. La loi française datant de 2004 qui a réformé le statut de certaines profession judiciaires et juridiques n'accorde pas une attention suffisante à la définition du concept de traducteur (interprète) expert judiciaire, ni à l'activité exercée par ce dernier. De plus, la problématique est réglementée également par d'autres lois. En effet, le Code de procédure pénale mentionne le droit de la personne suspectée ou poursuivie ne comprenant pas la langue française à l'assistance d'un interprète et à la traduction des pièces essentielles[6] et précise avant tout que « les interprètes et les traducteurs sont tenus de respecter la confidentialité de l'interprétation et des traductions fournies » (art. D594-16). Davantage, nous constatons un certain flottement terminologique dans la législation française, car parallèlement à l'appellation d'expert judiciaire, des termes tels que traducteur juré (art. 54 du Code général des impôts) ou traducteur assermenté (R221-77 du Code financier et monétaire) sont également utilisés.

3. Conditions d'accès à la profession de traducteur et d'interprète – problème de formation

Pour être nommé traducteur ou interprète juridique, en République tchèque, depuis 2021, des conditions générales sont requises par la loi. Parmi celles-ci, il s'agit principalement de la formation supérieure (Master en traductologie, en philologie, en droit ou autre) et de la maîtrise des langues pertinentes, de l'acquisition d'une expérience professionnelle active dans le domaine de la traduction ou de l'interprétation d'une durée de cinq ans au minimum et de la formation complémentaire pour les traducteurs et interprètes dans le domaine du droit. En outre, il est obligatoire de passer un examen qui vérifie uniquement les connaissances de la législation concernant la profession exercée ainsi que la capacité

4 Précisons qu'en Slovaquie, la réforme de l'ancienne loi tchécoslovaque n° 37/1967 Sb. a eu lieu en 2004 et elle a séparé les deux professions.

5 Art. 46 et 47 de la Loi n° 2004-130 du 11 février 2004 réformant le statut de certaines professions judiciaires ou juridiques, des experts judiciaires, des conseils en propriété industrielle et des experts en ventes aux enchères publiques. La loi a remplacé la Loi n° 71-498 du 29 juin 1971 relative aux experts judiciaires. https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2004/2/11/2004-130/jo/texte.

6 « Si la personne suspectée ou poursuivie ne comprend pas la langue française, elle a droit, dans une langue qu'elle comprend et jusqu'au terme de la procédure, à l'assistance d'un interprète, y compris pour les entretiens avec son avocat ayant un lien direct avec tout interrogatoire ou toute audience, et, sauf renonciation expresse et éclairée de sa part, à la traduction des pièces essentielles à l'exercice de sa défense et à la garantie du caractère équitable du procès qui doivent, à ce titre, lui être remises ou notifiées en application du présent code » (Code de procédure pénale, articles préliminaires de la version en vigueur depuis le 12 août 2011).

d'appliquer ces connaissances, tandis que les connaissances de langue et les compétences professionnelles (traductologiques) ne sont soumises à aucune épreuve.

N'étant pas définies par la loi, en France, les conditions d'inscription sur la liste des experts judiciaires dressée par la cour d'appel pertinente restent assez floues. Ainsi, aucun examen pour vérifier les compétences linguistiques et professionnelles des experts traducteurs et interprètes n'est prévu,[7] néanmoins deux ans après l'inscription initiale, faite à titre probatoire, les traducteurs et interprètes sont obligés de présenter une nouvelle candidature pour la réinscription pour les cinq années suivantes. En vertu de l'article 47 de la Loi n° 2004-130, « [à] cette fin sont évaluées l'expérience de l'intéressé et la connaissance qu'il a acquise des principes directeurs du procès et des règles de procédure applicables aux mesures d'instruction confiées à un technicien ».

Si la législation européenne insiste sur la qualité exigée et les qualifications requises pour l'exercice de la profession de traducteur et d'interprète juridique, ceci va de pair avec une formation adéquate. En effet, l'exercice de ce métier est lié à une responsabilité très élevée, car, en raison de son impact sur la réalité extralinguistique, une traduction ou une interprétation erronées peuvent entraîner des conséquences sérieuses. Selon les critères établis par l'Union européenne, « [u]n traducteur juridique doit non seulement maîtriser les notions de base et la terminologie du droit, mais également le domaine auquel ce droit est appliqué ». De plus, il est précisé que « [l]es traducteurs/interprètes jurés doivent généralement avoir une formation universitaire dans leur(s) langue(s) de travail et maîtriser diverses techniques de traduction et d'interprétation, bien que les exigences varient d'un État membre à l'autre ».[8] En effet, ces variations se manifestent par une hétérogénéité considérable des conditions d'accès à cette profession.[9]

Il convient de préciser que, dans certains pays européens, dont la France, la formation de Master spécialisée en traduction et interprétation juridique existe. Tel n'est pas le cas de la République tchèque où la formation universitaire des traducteurs et surtout des interprètes juridiques reste plutôt secondaire et, si elle existe, elle est encadrée dans la formation générale des traducteurs et interprètes. En revanche, il faut avouer que, à l'heure actuelle, le nombre de cours de formation continue augmente.[10] Néanmoins, il est à préciser qu'il s'agit principalement des cours de terminologie juridique et ceci exclusivement pour

7 Irimia (2021 : 90) constate que « être expert de justice, c'est également faire preuve d'une compétence professionnelle, justifier de l'expérience et des connaissances acquises des principes directeurs du procès et des règles de procédure d'expertise ». D'autre part, elle avoue l'inexistence d'examen et de test de contrôle de connaissances à l'exception des cours d'appel de Caen et de Rouen.

8 https://e-justice.europa.eu/content_find_a_legal_translator_or_an_interpreter-116-fr.do?init=trueeur-lex.europa.eu/legal-content/FR/ALL/?uri=CELEX%3A32010L0064#tocHeader1

9 Mentionnons à cet égard l'exemple de l'Italie qui « ne possède aucune base de données donnant accès à une liste de traducteurs ou d'interprètes. Cela laisse au système judiciaire italien toute liberté de choisir des traducteurs et des interprètes à sa convenance ». https://e-justice.europa.eu/116/FR/legal_translatorsinterpreters?ITALY&member=1

10 Ces cours sont organisés en particulier par l'Ordre des traducteurs et interprètes juridiques de la République tchèque ou par certaines facultés de droit.

certaines langues (anglais, allemand, français, russe, éventuellement espagnol et polonais) d'où les inégalités d'accès à la formation spécialisée pour les langues moins répandues. Pourtant, les compétences du traducteur et en particulier de l'interprète ne sont pas constituées uniquement de connaissances linguistiques (terminologiques). Afin de mener à bien son travail, des compétences et des techniques de traduction et d'interprétation sont très importantes pour les deux métiers. En revanche, la formation en traduction et interprétation orientée vers l'acquisition de ces compétences est de fait presque absente. Le problème s'intensifie avec les langues à faible diffusion. Dans ce cas, la formation professionnelle dans le domaine de traduction et d'interprétation est pratiquement inaccessible.

4. Le problème des langues à faible diffusion – le cas du tchèque en France

Le fait que le tchèque est une langue à faible diffusion se reflète, entre autres, dans l'exercice de la profession de traducteur et d'interprète juridiques. Par conséquent, nous constatons des différences substantielles concernant l'exercice de ce métier entre la France et en République tchèque. En vue de dresser un constat pertinent de la situation du tchèque en France, nous avons réalisé un questionnaire portant sur l'exercice pratique de la profession de traducteur / interprète de la langue tchèque dans ce pays. Tout d'abord, constatons que, en France, le nombre d'experts traducteurs et interprètes inscrits pour la langue tchèque s'élève actuellement à 59,[11] s'agissant pour la plupart des personnes qui exercent les deux professions à la fois. Nous n'avons repéré que deux personnes qui exercent uniquement l'activité de traducteur. En revanche, huit personnes exercent uniquement l'activité d'interprète. Par contre, en République tchèque, avant la réforme de la loi, 221 traducteurs (et interprètes) ont été inscrits sur la liste officielle tenue par le Ministère de la justice tchèque pour la langue française (25/04/2021). Actuellement, leur nombre a diminué à 196 traducteurs, dont 168 exercent à la fois l'activité d'interprète (à la date du 20/03/2023), s'agissant ainsi d'une baisse de 10 %, due probablement au durcissement des conditions d'exercice de cette profession.[12] Précisons que, à présent, personne n'est inscrit sur la liste officielle exclusivement comme interprète.

La différence fondamentale entre la situation en France et en République tchèque concerne les langues de travail, plus particulièrement la langue maternelle. En France, la plupart des personnes inscrites sur la liste d'experts judiciaires pour la langue tchèque sont d'origine tchèque, travaillant en principe avec la langue maternelle d'une part et la langue du pays de leur résidence d'autre part. En effet, la majorité des interrogés ont déclaré le tchèque comme leur langue maternelle (71,4 %), contre 28,6 % pour qui la langue maternelle

11 Chiffre disponible à la date du 20/07/2022.

12 Il sera certainement intéressant d'analyser l'impact de la nouvelle législation en République tchèque portant sur l'exercice de l'activité de traducteurs et interprètes avec un recul de temps plus large, car en ce moment, une période de transition est en cours et, avant 2025, tous les traducteurs et interprètes inscrits à présent sur la liste officielle du Ministère de la Justice devront passer l'examen mentionné précédemment.

est, selon leur déclaration, le slovaque. Personne n'a indiqué le français comme sa langue maternelle. De plus, parmi les traducteurs et interprètes experts judiciaires, nous avons repéré un nombre considérable de personnes (30 au total) qui sont inscrites comme traducteur et/ou interprète pour la langue tchèque et, dans le même temps, pour la langue slovaque ; bien qu'étant deux langues proches, elles sont indéniablement distinctes. Ajoutons qu'en République tchèque, une telle pratique est absolument inacceptable, le slovaque étant considéré comme toute autre langue étrangère.[13] Par contre, en République tchèque, la majorité écrasante des traducteurs et interprètes inscrits sur la liste pour la langue française sont d'origine tchèque ce qui signifie qu'ils sont tenus de traduire non seulement vers leur langue maternelle, mais aussi vers la langue étrangère, donc vers le français (jugements, arrêts, mandats d'arrêt européens, décisions d'enquête européennes, etc.). À cet égard, nous tenons à préciser que l'engagement d'un correcteur n'est pas autorisé par la loi et le traducteur est considéré comme étant capable de traduire parfaitement vers la langue étrangère.[14] Ceci est un problème récurrent des langues à faible diffusion, alors que, selon la théorie de la traduction, la direction devrait être celle vers la langue maternelle.

En France, ainsi qu'en République tchèque, le métier de traducteur et d'interprète peut être exercé comme activité principale ainsi que secondaire. Plus de trois quarts des interrogés (78,6 %) ont indiqué exercer la traduction et l'interprétation en tant qu'activité secondaire, tandis que seulement 21,4 % d'entre eux exercent la profession de traducteur / interprète comme activité principale.

Concernant la formation, la majorité des experts traducteurs / interprètes exerçant en France ont déclaré avoir obtenu une formation supérieure (85,7 %), tandis que 14,3 % n'ont obtenu qu'une formation secondaire. Pour ce qui est du type de formation, 21,4 % ont une formation en philologie ou en traductologie, 14,3 % des personnes une formation en économie, aucun n'a indiqué la formation juridique et environ la moitié des personnes interrogées (42,9 %) ont déclaré avoir un autre type de formation. Ce qui est remarquable est le fait que plus qu'un tiers d'interrogés (35,7 %) n'ont jamais suivi de formation continue ni de cours professionnels liés à l'activité de traducteur ou d'interprète juridique. En revanche, ceux qui ont suivi la formation continue ont précisé qu'il s'agissait en particulier de la formation spécialisée en terminologie juridique, de la formation orientée vers des problèmes pratiques de l'activité de traduction ou d'interprétation ou vers la législation en vigueur. Comme mentionné ci-dessus, en République tchèque, la formation supérieure dans le domaine de la philologie, de la traductologie ou du droit est exigée. De plus, il est nécessaire d'avoir une formation complémentaire en droit destinée aux traducteurs et interprètes, sauf pour les diplômés en droit évidemment.

13 Pour pouvoir traduire du slovaque ou vers le slovaque, il est nécessaire d'être inscrite sur la liste pour la langue slovaque et attester sa connaissance (par exemple en passant un examen ou par acquisition de nationalité slovaque).

14 La nouvelle loi a introduit le statut de « consultant » qui est considéré comme spécialiste que le traducteur ou l'interprète peuvent engager pour consulter des problèmes de caractère technique ou spécialisé.

Dans les deux pays, l'activité de traduction et d'interprétation est exercée pour les autorités judiciaires (et pour la police) d'une part et pour les personnes physiques et morales d'autre part. Pour ce qui est de la fréquence des traductions / interprétations effectuées pour les autorités judiciaires, 64,3 % sont sollicités par les autorités judiciaires françaises moins de dix fois par an, 28,6 % plus de dix fois par an et pour 7,1 % des interrogés le travail demandé par les autorités judiciaires reste tout à fait exceptionnel. Nous nous sommes intéressés également la typologie des documents traduits par les experts traducteurs français. Le sondage a révélé que dans le cadre de l'activité de traduction juridique, le plus souvent, les traducteurs interrogés traduisent des pièces d'état civil, des diplômes et bulletins et des extraits des registres publics. Parmi les documents traduits pour les autorités judiciaires, des ordonnances, des jugements et arrêts, la documentation de la police, des citations en justice ont été principalement mentionnés. Néanmoins, plusieurs personnes interrogées ont déclaré n'avoir jamais traduit de documents de droit pénal tels que les mandats d'arrêt européen, les décisions d'enquête européenne ou les commissions rogatoires ce qui est assez surprenant, car, à l'heure actuelle, il s'agit de documents largement utilisés par les autorités pénales. Pour ce qui est de l'interprétation, selon le sondage, la majorité de l'interprétation se déroule respectivement devant les autorités de l'administration publique (54,5 %), devant les notaires (9,1 %) et enfin dans des entreprises (9,1 %). Concernant l'interprétation judiciaire, dans la plupart des situations, les experts prêtent leurs services lors des auditions à la police (64,3 %) et lors des audiences devant les tribunaux (28,6 %).

Il en découle, que pour la plupart des experts traducteurs et interprètes en langue tchèque, étant une langue à faible diffusion, le travail pour les autorités judiciaires est une activité plutôt occasionnelle qui est exercée en dehors de leur activité principale. Ceci a pour conséquence une expérience assez faible dans le domaine de la traduction et de l'interprétation judiciaires de certains ; ce qui se traduit, entre autres, par une méconnaissance de certains documents communs dans le milieu judiciaire et policier. Reste à préciser que des différences apparaissent également au niveau des régions, comme certains des interrogés l'ont d'ailleurs évoqué.

5. Conclusion

Malgré les efforts déployés au niveau européen afin d'harmoniser les conditions d'exercice, l'activité des traducteurs et des interprètes juridiques et judiciaires se caractérise par des différences significatives d'un pays à l'autre. Cette hétérogénéité se manifeste tant au niveau des conditions d'accès à l'exercice de ces deux professions, plus particulièrement avec l'existence ou non d'un examen initial et l'accès à une formation pertinente, qu'au niveau des langues de travail. Tandis que, en France, la plupart des traducteurs et interprètes jurés inscrits dans la liste officielle pour la langue tchèque se recrutent parmi les locuteurs natifs d'origine tchèque, en République tchèque ; les deux professions sont exercées principalement par les traducteurs et interprètes d'origine tchèque, obligés par conséquent de traduire également vers une langue qui n'est pas leur langue maternelle,

par exemple vers le français. Suite à ce constat, cette situation engendre des conséquences sur l'exercice pratique des deux activités, avec tous les aspects positifs et négatifs que cela comporte.

Bibliographie

- *Annuaire des traducteurs assermentés de France* (2022). Liste des traducteurs experts pour 2023 selon les données officielles du Ministère de la justice. http://www.annuaire-traducteur-assermente.fr/traduction-certifiee-tcheque-85.html [20/07/2022].
- *Directive 2010/64/UE du Parlement européen et du Conseil du 20 octobre 2010 relative au droit à l'interprétation et à la traduction dans le cadre des procédures pénales*, https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/ALL/?uri=CELEX%3A32010L0064 [08-06-2022].
- DRIESEN, Christiane (2016). « L'interprétation juridique : surmonter une apparente complexité ». *Revue française de linguistique appliquée*, 21.1, pp. 91-110. https://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2016-1-page-91.htm [10-02-2023]. https://doi.org/10.3917/rfla.211.0091.
- FUSILIER, Évelyne (2010). « Traducteurs et interprètes experts : une exception française ? ». *Traduire*, 223. http://journals.openedition.org/traduire/331 [08-06-2022]. https://doi.org/10.4000/traduire.331.
- IRIMIA, Dorina (2021). *Les experts traducteurs-interprètes en milieu judiciaire.* Paris : Les éditions Sydney Laurent.
- KADLEC, Jaromír (2017). « La traduction assermentée en Espagne, en France et en République tchèque ». *Traduire*, 237. http://journals.openedition.org/traduire/952 [10-02-2023]. https://doi.org/10.4000/traduire.952.
- *Légifrance* (2023). République française. https://www.legifrance.gouv.fr [10-02-2023].
- *Liste des traducteurs et interprètes assermentés de France* (2023). Ambassade de la République tchèque à Paris, https://www.mzv.cz/paris/fr/service_consulaire/liste_des_traducteurs_et_interpr_tes/liste_des_traducteurs_et_interpr_tes.html [20-07-2022].
- *Portail e-justice européenne* (2023). https://e-justice.europa.eu/home?action=home [08-06-2022].
- *Portál Justice* (2023). Ministerstvo spravedlnosti České republiky. http://www.justice.cz [20-03-2023].
- *Zákony pro lidi* (2023). http://www.zakonyprolidi.cz [20-01-2023].

Zuzana Honová
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita
Reální 5
701 03 OSTRAVA
République tchèque

TRADUCTOLOGÍA DIGITAL: PROYECTO DE NUEVA BASE DE DATOS DE TRADUCCIONES DE LA LITERATURA CHECA AL ESPAÑOL[1]

doi.org/10.15452/SR.2023.23.0007
ORCID: 0000-0001-9305-0071

Karolína Lochman Strnadová
Universidad Carolina
República Checa
karoli.strna@gmail.com

Resumen. Hoy en día el área de la historiografía de la traducción literaria pasa por una revolución digital, ofreciéndonos nuevas posibilidades de explorar la historia de traducciones literarias desde diversas perspectivas. Mas este cambio no solo aporta, sino también demanda constantes modificaciones, mejoras y perfeccionamientos para seguir progresando y adaptando el estudio a las nuevas circunstancias. A pesar de que las traducciones checas de las obras literarias del mundo hispanohablante se han hecho e investigado abundantemente, el tema opuesto, es decir, las traducciones de la literatura checa al español, no ha gozado de tanto interés y se ha empezado a estudiar recientemente (Cuenca Drouhard; Nováková; Vavroušová; Strnadová). Aunque en el contexto checo existen varias bases de datos que recopilan la información bibliográfica sobre las traducciones literarias, hasta ahora no se ha creado una base digital que incluya tales datos sobre las traducciones literarias del checo al español y facilite su consulta en un único portal digital. A este respecto en el Instituto de Traductología en el período de 2022-2023 se está llevando a cabo un proyecto titulado *Databáze překladu české literatury do španělštiny* (Base de datos de traducciones de la literatura checa al español). El proyecto pretende cuestionar los métodos de la historiografía moderna, responder a las necesidades de digitalizar el material de estudio, y finalmente ofrecer una herramienta digital práctica que recopile los datos bibliográficos sobre

1 Este artículo fue creado como parte del proyecto núm. 110122 financiado por la Agencia de subvenciones de Universidad Carolina titulado *Base de datos de traducciones de la literatura checa al español*.

las traducciones de la literatura checa al español que sea actualizable, de acceso libre y posteriormente ampliable a otros idiomas meta.

Palabras clave. Humanidades digitales. Base de datos. Literatura checa. Traducción al español. Herramientas digitales.

Abstract. Digital translatology: Project of a new database of translations of Czech literature into Spanish. The field of the historiography of literary translation is undergoing a digital revolution, offering new possibilities to explore the history of literary translation from different perspectives. This change not only brings but also demands constant modifications, improvements and refinements to continue progressing and adapting the study to new circumstances. Although Czech translations of literary works from the Spanish-speaking world have been plentifully made and researched, the topic of translations of Czech literature into Spanish has not enjoyed so much interest and has only recently begun to be studied (Cuenca Drouhard; Nováková; Vavroušová; Strnadová). Although in the Czech context, there are several databases that include bibliographic information on literary translations, no online database that compiles such data on literary translations from Czech into Spanish and facilitates their consultation in a single digital platform has been created so far. In this regard, at the Institute of Translatology, a project entitled *Databáze překladu české literatury do španělštiny* (Database of translations of Czech literature into Spanish) is currently underway for the period 2022–2023. The project aims to question the methods of modern historiography, to respond to the needs of digitizing the study material, and finally, to offer a practical digital tool that collects bibliographic data on translations of Czech literature into Spanish that is updatable, freely accessible, and later extendable to other target languages.

Keywords. Digital Humanities. Database. Translation into Spanish. Czech literature. Digital tools.

1. Introducción

Los trabajos que tratan el tema de la literatura checa en traducciones al español son bastante recientes y poco abundantes. En las épocas anteriores cuando aún no existían las tecnologías modernas que tenemos a nuestra disposición actualmente, estudiar una literatura nacional (en nuestro caso la checa) en traducciones producidas en el contexto extranjero (en nuestro caso el hispano) debió ser una tarea difícil, a no ser que el investigador tuviera la oportunidad de vivir y realizar su investigación en la región o país de la cultura meta. Pero gracias al avance tecnológico y digitalización del conocimiento e información, ya disponemos de diversas herramientas que nos permiten realizar la investigación a distancia sin necesidad de recurrir al material trabajado en persona.

Con excepción de unas cuantas contribuciones de diversos tipos, los datos bibliográficos disponibles e investigados en los trabajos mencionados anteriormente no se han publicado en una forma digital fácil de consultar o analizar. Tomando en cuenta la sugerencia de Hochel (1984: 110), aunque la investigación historiográfica pueda presentar varios obstáculos y lagunas metodológicas, aún se necesita soltar las «sondas», verificar las posibilidades de este campo de estudio y buscar diversos enfoques potenciales. Y como confirma Králová (2021: 4), la pandemia, que cambió nuestro estilo de vida, trabajo o investigación, también «hizo crecer la importancia y necesidad de aprovechar los recursos informáticos y parece haber fomentado los nuevos paradigmas de trabajo». Conforme a estas propuestas, aprovechamos esta ocasión, enlazamos con los trabajos anteriores utilizándolos como punto de partida teórico y metodológico, y emprendemos una investigación que trabaja y utiliza las herramientas electrónicas para compilar macrodatos bibliográficos diseminados en varios lugares y publicarlos mediante una fuente digital nueva de uso práctico. En otras palabras, el objetivo del proyecto *Databáze překladu české literatury do španělštiny* (Base de datos de traducciones de la literatura checa al español), apoyado por la Agencia de Subvención de la Universidad Carolina (Grantová agentura Univerzity Karlovy), es producir una nueva base de datos digital que tendrá el potencial de convertirse tanto en una fuente de investigación como en un recurso de información para el público general. Kubíček (2022: 68) comenta el valor de creación de las bibliografías de la manera siguiente:

> En las lenguas mundiales la bibliografía de traducciones es no solo una manera sistemática de recapitular la representación cuantitativa y cualitativa real de la literatura checa en el mercado editorial internacional, sino también de valorar críticamente el éxito de nuestra literatura para penetrar en el canon de la literatura mundial. La bibliografía no es una constatación de datos a secas. Es una clave para entender el desarrollo del interés de los lectores tanto en los temas como los géneros. Es un instrumento para interpretar las tendencias en el mundo editorial mediante el cual es posible reconocer el lugar de la literatura checa en la literatura nacional dada.

La justificación del proyecto se basa en la premisa de que los cimientos de la historiografía de la literatura checa en traducciones al español son sólidos y se ofrece seguir construyendo sobre ellos. Creemos que la historia de la traducción literaria puede brindar una perspecti-

va alternativa de cómo estudiar diversas realidades del pasado relacionadas con diferentes aspectos, no solo con los temas típicos como, por ejemplo, los flujos literarios o la comunicación intercultural, sino también con los temas de la migración, globalización o sostenibilidad de las relaciones políticas. Por lo tanto, se hace necesaria una nueva herramienta que compile los datos bibliográficos en un único lugar y sirva tanto a los académicos, investigadores y estudiantes como al público general interesado en el tema para reforzar la importancia de la historiografía de la traducción en el trasfondo de las humanidades digitales.

2. ¿Dónde leer la historia de la traducción de la literatura checa al español?

Los primeros intentos de estudiar la historia de la traducción de la literatura checa al español aparecen a finales del siglo XX en España y más tarde en Chequia. Según nuestra búsqueda, el primer académico que trató el tema de la difusión de la literatura checa (y las literaturas eslavas en general) en España es Hermida de Blas, autor del capítulo titulado «Literatura checa» que se publicó en 1997 en la obra colectiva *Historia de las literaturas eslavas*, y del artículo «La difusión en España de las pequeñas literaturas europeas. El caso checo y eslovaco» publicado en 2003 en la obra colectiva *Lenguas y culturas de los países de la Unión Europea*. En 2002 apareció la reflexión sobre la literatura checa titulada «Literatura checa en España. La bella extranjera» escrita por Zgustová, la traductora de origen checo, publicada en línea en la revista en línea *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*. En el año 2007 salió a la luz el almanaque *Iberian and Slavonic Cultures: Contact and Comparison* que incluyó el artículo «The Translation of Czech and Slovak Literature in Spain: An Approach» escrito en cooperación de Hermida de Blas y Gonzalo de Jesús, que comenta la historia de la publicación y recepción de la literatura checa en España, ofreciendo un panorama general sobre la cantidad y el tipo de literatura traducida. Dos años más tarde, ambos autores crearon varias entradas en la plataforma digital *Diccionario histórico de la traducción en España*,[2] coordinado por Lafarga y Pegenaute, sobre los autores checos y eslovacos más destacados traducidos al español. Asimismo, se publicó el artículo «Nuevos datos sobre la traducción y recepción de la literatura eslovaca en España» de Hermida de Blas (2009).

En 2019 aparece en la revista *CLINA* el artículo «La narrativa checa en España desde 1975: presencias y ausencias», cuyo autor, Luis Pegenaute, a través de un análisis de las obras en prosa traducidas y los factores socioculturales de las traducciones, traza un panorama sobre la presencia de la literatura checa en España. El académico se dedica a los autores checos más consagrados, autores disidentes, caracteriza la traducción de los diferentes tipos y géneros literarios y, asimismo, menciona a los distinguidos escritores checos aún no traducidos al español, proponiendo así posibilidades para futuras publicaciones de la literatura checa en España. En el mismo número de esta revista se publicó también el artículo «Traductores ficticios, los caminos sinuosos de la literatura» de Cuenca Drouhard (2019), quien trata las cuestiones del traductor ficticio en la producción de traducciones de la literatura

2 Parte de *Portal de Historia de la Traducción en España*, como mencionamos más adelante.

checa al español. El autor explica los obstáculos que surgen en el camino de una traducción hacia el lector, por ejemplo, la censura institucional y otras circunstancias desfavorables, centrándose en observar la trayectoria de la novela checa *La guerra de las salamandras* en el polisistema español.

En el contexto checo los primeros trabajos más complejos y amplios, típicamente publicados como tesis doctorales, han empezado a aparecer en la última década. La tesis doctoral de Cuenca Drouhard llamada *Influencia del polisistema cultural español en la traducción de la literatura checa durante la segunda mitad del s. XX* (2013) estudia la trayectoria de las traducciones directas de la literatura checa publicadas en España desde 1939 hasta 2000. El autor investigó el polisistema español y la recepción de la literatura checa en sus traducciones y mediante la comparación con el polisistema checo analizó los factores condicionantes del intercambio literario mediante las traducciones. Una contribución de esta tesis, provechosa para nuestro objetivo, es la primera lista de 81 traducciones españolas de la literatura checa publicadas en España en el período 1939-2000, más sus reimpresiones, reediciones o nuevas ediciones, adjuntada en los anexos del trabajo. En el año 2016 apareció otra tesis doctoral que estrechamente enlaza con el trabajo de Cuenca Drouhard. El interés de Vavroušová (2016) radica en la recepción de la literatura checa publicada en España entre 1900 y 2015 y en el fenómeno de las traducciones indirectas poniendo especial énfasis en el alemán como idioma mediador. En 2019 Mračková Vavroušová publicó una parte de la tesis en el libro *Las aventuras de la literatura checa en España* que incluye una lista actualizada de 265 traducciones (con sus distintas ediciones) de la literatura checa publicadas en España hasta el año 2015.

No es de extrañar que estos primeros trabajos se hayan ceñido a las traducciones publicadas en España omitiendo otros países de habla hispana. Dado el criterio geográfico, podemos intuir que las relaciones literarias y culturales entre Chequia y España son más fructíferas que con los países hispanoamericanos.[3] Además, España es el país con la mayor producción editorial de todos los países hispanohablantes, siendo el tercer país exportador de libros del mundo, después del Reino Unido y Estados Unidos, según el Instituto Cervantes (2019). Dicho esto, es de esperar que España sea el primer productor de traducciones desde las literaturas europeas al español, incluida la checa. No obstante, en los últimos años se han realizado trabajos que estudian la producción de traducciones de la literatura checa también en los países de Hispanoamérica.

El primer estudio que trata las traducciones de la literatura checa publicadas en español en la región hispanoamericana es el trabajo de fin de máster de Nováková (2015). La autora analizó las traducciones de la literatura checa publicadas en Argentina, acentuando el trabajo traductor y promotor de la traductora de origen checo Monika Zgustová, y recopiló un

3 Aunque podríamos poner en duda la cercanía entre ambos países, política e ideológicamente opuestos, durante el período del socialismo comunista en Checoslovaquia (1948-1989) y la dictadura de Francisco Franco (1939-1975). Por otra parte, en la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX podríamos esperar un intercambio literario más abundante por razones políticas, especialmente entre Checoslovaquia y Cuba (véase Cuenca Drouhard, 2020), lo cual también lo demuestran los resultados preliminares del proyecto.

corpus de 48 traducciones (en total 102 con sus ediciones posteriores) de la literatura checa publicadas en Argentina. Y finalmente, para ampliar el conocimiento de este tema y ver la situación en otro polisistema cultural de habla hispana, en 2019 realizamos la investigación de las traducciones publicadas en México y el intercambio literario entre este país y Checoslovaquia/Chequia hasta 2019. El resultado se publicó como trabajo de postgrado (Strnadová, 2021) junto con una lista de 42 traducciones publicadas en México, su descripción y el análisis comparativo del corpus de las traducciones checo-mexicanas y mexicano-checas. Parece que el último estudio, publicado hasta la fecha, que esboza el tema de las traducciones en otro país hispanoamericano es el artículo *Literatura checa en Cuba durante el período 1959-1989: 30 años de traducción y revolución* de Cuenca Drouhard publicado en 2020 en el volumen *Hispanística y Traductología: dos pasiones* que describe las relaciones y el contexto histórico cultural y de la producción traductora de la literatura checa en Cuba en los años 1959-1989. Asimismo, el artículo provee una lista de traducciones publicadas en el período dado, la cual nos sirve otro recurso de recopilación de datos.

3. Humanidades digitales

A lo largo del tiempo, todas las disciplinas existentes están evolucionando y cambiando en muchos aspectos, por ejemplo, ampliando o especificando el objeto de estudio, modificando y mejorando los métodos o adaptando nuevos procedimientos. Un gran cambio del mundo actual que debemos digerir y al mismo tiempo aprovechar es la evolución de las tecnologías. Esta nos ha traído nuevas herramientas e instrumentos que facilitan el trabajo humano en todos los ámbitos de la vida, incluida la investigación y la ciencia. La revolución digital que llevamos viviendo sobre todo desde el inicio del nuevo milenio trajo innumerables innovaciones y modificó en una medida muy notable el modo de aprender, estudiar e investigar, las humanidades incluidas.

La amplia rama de disciplinas que denominamos «humanidades» son a veces ámbitos de estudio con mucha tradición y metodologías elaboradas y aprobadas, ámbitos en los cuales, por ende, no siempre parece ser necesario buscar una innovación o transformación de los enfoques metodológicos, entre otros aspectos. Sin embargo, las nuevas tecnologías, como por ejemplo el invento de los ordenadores, Internet y diversas herramientas computacionales, han estimulado y acelerado el proceso de la amplia digitalización de la información que la humanidad ha creado hasta la fecha, y de ahí que también las humanidades tengan que digitalizarse. Porque hay que reconocer que en el siglo XXI la palabra impresa en papel dejó de ser la principal fuente de producir, conseguir y difundir la información y que en muchas disciplinas científicas tendemos a trabajar, ahora más que nunca en la historia, con una gran cantidad de datos debido al fácil acceso a los mismos. Las nuevas tecnologías y la disposición de los datos catalizaron el proceso de cuestionar la necesidad de buscar y analizar nuevos métodos y técnicas aptos para trabajar con el material digital y, asimismo, reflexionar sobre cómo tratar el objeto de estudio.

Rather Roberto Busa es el autor pionero en utilizar el neologismo *digital humanities* (Jockers, 2013: 3), refiriéndose con ella a la actividad académica en la intersección de las

tecnologías digitales o programación y las disciplinas de humanidades que incluyen el uso sistemático de los recursos digitales en las humanidades y el análisis de su aplicación (Drucker, 2014). En otras palabras, bajo el término *humanidades digitales* podemos entender una disciplina o campo de estudios, teorías y metodologías que se han convertido en cruciales o hasta predominantes en las humanidades actuales y que trabajan con los llamados *big data*. En el ámbito de la investigación de la traducción, los *big data* corresponderían a las grandes cantidades de datos recopilados, categorizados y digitalizados, por ejemplo, en forma de libros y revistas electrónicas, los catálogos de las editoriales o las bases de datos bibliográficos administrados por diversas instituciones, por ejemplo, catálogos bibliográficos, archivos, etc.

Antes de que existieran los recursos digitales, la literatura y las traducciones se estudiaban «de cerca», es decir, consultando los libros de modo presencial, leyendo el texto y sus peritextos en el papel, y buscando los paratextos (críticas, reseñas, estudios, etc.) en las revistas y otros materiales impresos. Este método, conocido como *close reading*, fue en su tiempo el principal método de estudio literario, y todavía goza de mucho interés por parte de varios investigadores. Sin embargo, teniendo en cuenta las cantidades de datos que hoy día están disponibles en el espacio digital, el método mencionado puede ser considerado no solo poco práctico, sino hasta inapropiado para investigar la historia literaria desde una perspectiva global, ya que por su naturaleza trabaja con una cantidad de material muy limitada (Jockers, 2013: 7).

Los distintos métodos de estudio de grandes cantidades de datos que se han usado en la investigación historiográfica sobre las traducciones, disponibles en diversas bases de datos digitales, y que han rendido una gran productividad, podrían ser designados con el término *distant reading*, el cual engloba varios métodos de análisis de los datos literarios, opuestos al *close reading*. El término fue empleado por la primera vez por Moretti en 2000 en su artículo «Conjectures on World Literature». El autor propone un nuevo modo de leer o estudiar los textos sin recurrir a la lectura de la literatura primaria en sí, es decir, estudiar los textos y datos a través de otros recursos de información que forman parte de la literatura secundaria. En el contexto de las traducciones literarias entrarían los diversos paratextos, notas editoriales, bibliografías en los catálogos de las bibliotecas, reseñas y críticas de la obra literaria. De esta manera, Moretti (2000: 57) afirma que el estudio de la historia literaria se convierte en una investigación «de segunda mano» y considera que este cambio de carácter está condicionado por las nuevas oportunidades que ofrece la era digital y la investigación computacional. Moretti (2000: 57) propone que la distancia del método es una forma específica del conocimiento: el tema no se estudia en tanto detalle, pero por otra parte surge una mayor precisión en comprender la interconexión global del tema estudiado. Mientras Jockers (2013: 171) destaca que *distant reading* es una especie de macroanálisis que representa un importante y necesario método para contextualizar una obra concreta, Moretti (2005) entiende el *distant reading* como la alternativa al *close reading*, muy apta para investigar las literaturas nacionales y ver el tema en su complejidad sin tener que limitarse solo a una fracción mínima. De esta manera, Moretti (2000: 57) opina que este es el método ideal para

estudiar la literatura como un sistema, como un amplio conjunto de muchos textos, ya que permite ver el canon literario en su contexto y entender lo que está detrás de él, incluso a costa de omitir algo:

> […] distant reading: donde la distancia, repito, *es la condición del conocimiento*: nos permite centrarnos en las unidades que son mucho más pequeñas o mucho más grandes que el texto: recursos, temas, tropos – o género y sistemas. Y cuando entre los aspectos muy pequeños y muy grandes el propio texto desaparece, entonces ocurre uno de los momentos en que podemos decir que menos es más. Si queremos entender el sistema en su complejidad, debemos aceptar que vamos a perder algo. Siempre pagamos algún precio por el conocimiento teórico: la realidad es infinitivamente rica, los conceptos son abstractos y deficientes. Pero precisamente esta 'deficiencia' es lo que nos permite trabajarlos y entenderlos. Por eso, menos es en realidad más.

Jockers (2013: 19) asevera que el *distant reading* es un método que facilita realizar el análisis o síntesis de un amplio material textual, difícil de llevar a cabo mediante un *close reading*, y por eso tiene un gran potencial en el futuro de los estudios literarios. La diferencia entre ambos enfoques es justamente el volumen de datos, o textos, con los que se trabaja. Jockers (ibid.: 25) especifica que los métodos interpretativos del *close reading* y *distant reading* se pueden explicar metafóricamente mediante la relación microeconomía-macroeconomía. Mientras el *distant reading* se basa en el análisis sistemático de datos mediante un método cuantitativo, el *close reading* requiere una selección del material trabajado para analizar en detalle varios textos individuales y de los resultados deducir algunas generalizaciones.

Por otra parte, como advierte Eve (2022: 1-2), el giro digital en las humanidades es un tema polémico que divide a los académicos en dos grupos: hay académicos que aceptan con entusiasmo los nuevos conceptos metodológicos y hay detractores que los consideran inútiles, triviales o neoliberales. Uno de los aspectos más controvertidos es justamente el método de *distant reading*, que despierta preocupaciones por la distancia entre el investigador y el propio material de estudio. Viendo la otra cara de la moneda, Eve (2022: 4) opina que «los métodos digitales nos pueden llevar más cerca de los textos literarios, porque nos facilitan una nueva perspectiva mediante la cual estudiar una obra» y, además, revelan una información que ya existía, pero que, sin las tecnologías digitales, no se podía obtener ni estudiar. Pegenaute (in Aseff, 2020: 411) también menciona que el ámbito de las humanidades digitales facilita una excelente presentación de los datos mediante el desarrollo de gráficos, mapas y otro tipo de visualización aplicables, que permiten reconocer los patrones y relaciones de forma dinámica.

Concordamos con las posturas que promueven la digitalización y las nuevas tecnologías en el campo académico de las humanidades, ya que estas conllevan un ahorro de esfuerzo y tiempo, proporcionan nuevos datos para identificar conexiones o patrones y, al mismo tiempo, favorecen la accesibilidad y conservación del material. Pegenaute (in Aseff, 2020: 411), uno de los autores de un gran proyecto digital sobre la historia de la traducción en España,[4] añade que «así se generan nuevos tipos de investigación y modos de presentación

4 *Portal de Historia de la Traducción en España* disponible en https://phte.upf.edu/.

que favorecen el trabajo en equipo y el interés por parte del público, a la vez que facilitan la interactividad entre usuarios». Por eso, estamos convencidos de que una base de traducciones de la literatura checa que se publique en formato digital y favorezca la accesibilidad y conservación de los datos tiene potencial de atraer a un público diverso y abundante, pudiendo convertirse en un recurso de promoción de la literatura escrita en lengua checa.

4. Bases de datos sobre las traducciones en el contexto checo

En el contexto checo existen tres bases de datos de acceso abierto que compilan la información bibliográfica sobre las traducciones*: Databáze osobností českého uměleckého překladu po roce 1945* (Base de datos de las traducciones literarias después del 1945),[5] *Databáze českého uměleckého překladu* (Base de datos de la traducción literaria checa)[6] y *Databáze překladů české literatury* (Base de datos de las traducciones de la literatura checa).[7]

La base *Databáze osobností českého uměleckého překladu po roce 1945* fue creada entre los años 1998 y 2001 por la Asociación de Traductores[8] gracias a la financiación del Ministerio de Cultura de la República Checa. La plataforma, disponible en la página web de la Asociación de traductores, ofrece las listas alfabéticas interactivas 1) de los traductores checos que vertieron obras de diferentes literaturas nacionales al checo y 2) de las obras literarias traducidas al checo a partir del 1945 organizadas según la región lingüística. Ambas listas están interconectadas, de modo que en la sección dedicada a un traductor (que contiene su biografía y referencias bibliográficas de sus traducciones) aparece un enlace a la correspondiente sección lingüística de traducciones a la cual contribuyó el traductor. En la página web de la plataforma se especifica que faltan datos de los últimos diez años, los cuales, como se escribe allí, no es posible recuperar fácilmente de la segunda base de datos mencionada más arriba, ni de la base de la Biblioteca Nacional.

Databáze českého uměleckého překladu se originó como producto del proyecto *La posición de la traducción literaria en la sociedad checa después del 1945* [9] apoyado por la Agencia de Subvenciones de la República Checa entre 2008 y 2011. Es una plataforma elaborada en cooperación con el Instituto de Traductología de la Universidad Carolina y el Departamento de Estudios Ingleses y Estadounidenses de la Universidad Masaryk. En cuanto al contenido, el recurso enlaza con la base de datos publicada por la Asociación de Traductores, la cual amplía, actualiza y provee la información sobre las traducciones de las obras literarias extranjeras vertidas al checo. Una novedad es la interfaz de búsqueda en cuatro secciones

5 http://databaze.obecprekladatelu.cz/

6 https://www.databaze-prekladu.cz/

7 https://vufind.ucl.cas.cz/Search/Results?filter=info_resource_str_mv:Czech+Literature+in+-Translation

8 Obec překladatelů, http://www.obecprekladatelu.cz/.

9 El título original checo del proyecto es *Postavení literárního překladu v české společnosti po roce 1945*, con el número identificador 405/08/H062.

(traducciones, traductores, autores y originales),[10] aplicando los siguientes criterios: título/nombre, período de publicación, lengua y región cultural-geográfica. Según la información disponible, la base de datos está en estado de conservación y lleva varios años (según los colaboradores unos diez años) sin ser actualizada.

Ambos recursos que acabamos de presentar son aptos para el estudio de las traducciones de diversas literaturas al checo, o sea, fueron creados desde el punto de vista de la cultura receptora. La única fuente online que recopila la información sobre las traducciones de la literatura checa a otros idiomas en un solo lugar es la base de datos *Databáze překladů české literatury* creada recientemente. Es una plataforma componente de la plataforma *Česká literární bibliografie*,[11] administrada por el Instituto de la Literatura Checa (Ústav pro českou literaturu) de la Academia de Ciencias de la República Checa (Akademie věd České republiky – AVČR), que sirve como base de infraestructura investigativa para diversas disciplinas de humanidades cuyo objeto de estudio es la literatura. La tarea de la plataforma es publicar y actualizar un conjunto de bases bibliográficas e informativas relacionadas con la literatura checa. La parte de la plataforma que nos interesa contiene datos sobre los caminos de la literatura checa en el extranjero sin restricciones de la lengua, formato o medio. La base de datos *Databáze překladů české literatury* se vincula con el proyecto *Trayectorias globales de la literatura checa desde 1945*,[12] llevado a cabo por la AVČR, cuyo objetivo es explorar desde la perspectiva global la difusión de la literatura checa después de la Segunda Guerra Mundial y trabajar los conceptos de los canales informativos y métodos digitales para investigar los sistemas literarios.

La base *Databáze překladů české literatury* se convierte en el único recurso online existente en el momento actual que permite la consulta de los metadatos bibliográficos sobre las traducciones de la literatura checa a otros idiomas. La herramienta tiene una interfaz de búsqueda muy parecida a los catálogos de bibliotecas nacionales online que utilizan el estándar digital internacional de descripción de información bibliográfica MARC; es moderna y diseñada de una manera muy práctica. En la página principal se nos ofrece la búsqueda avanzada según diversos criterios con la posibilidad de restringir la lengua, país de la publicación y tipo/formato del documento. Así que se nos permite buscar, por ejemplo, las traducciones al español publicadas en forma de libro en España.[13] La mayor ventaja

10 El resultado, que tiene forma de una lista alfabética, nos lleva mediante enlaces a la información bibliográfica completa sobre la traducción, junto con la descripción física del libro y referencia al texto de partida y al autor. Se nota un mayor énfasis en presentar a los traductores, ya que la mayor cantidad de información la encontramos en esta sección. En la mayoría de los casos aparece una biografía casi en forma de *currículum vitae*. Aparece información muy detallada sobre la experiencia profesional, los estudios, la lista de traducciones (con enlaces a más información sobre las mismas) y otra información interesante como, por ejemplo, el seudónimo bajo el cual el traductor publicó durante la época del comunismo checoslovaco.

11 https://clb.ucl.cas.cz/

12 *Globální trajektorie české literatury od roku 1945*, el proyecto apoyado por la Agencia de Subvenciones de la República Checa se está llevando a cabo en el período 2020-2022 y su número identificador es GJ20-O2773Y.

13 Una vez hecha la búsqueda aplicando los criterios mencionados, nos aparece una lista de 102 libros organizada cronológicamente empezando con las publicaciones más recientes. Cada libro se

de este recurso es que es nuevo, práctico y bastante actualizado. Aunque, por otro lado, parece que tampoco se trata de una fuente completa en lo que se refiere a los datos incluidos;[14] es decir, podemos incluirla entre los recursos de nuestro trabajo, pero no confiamos en su exhaustividad.

5. Creación de la nueva base TraduCzechLit

El proyecto consta de dos procedimientos básicos: 1) la compilación de un corpus (lo más completo posible) con las traducciones de la literatura checa al español, según los criterios especificados más adelante, lo cual conlleva a a) la búsqueda de información bibliográfica en los recursos electrónicos, b) la catalogación de los datos bibliográficos según los criterios seleccionados (en una tabla Excel), c) la verificación de los datos dudosos, cuestionables o contradictorios, ausentes, etc. (sobre todo en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Nacional de Chequia) y 2) el diseño y creación de una base bibliográfica que permita la búsqueda de los datos compilados, que sea actualizable y sirva (no solo) para las futuras investigaciones de la historia de la traducción. Desde el punto metodológico, combinamos procedimientos y métodos tanto cuantitativos (compilación bibliográfica, codificación de datos) como cualitativos (análisis y verificación de datos y paratextos).

El objeto de búsqueda son las obras literarias escritas en checo traducidas al español y publicadas en forma de libro. Optamos por la delimitación exclusiva de la literatura checa aplicando el criterio lingüístico y eliminando obras escritas en otro idioma que no sea el checo. Aunque somos conscientes de que no son pocas las obras escritas en otro idioma que por varios motivos (pertenencia cultural, origen del autor, etc.) se consideren parte de la literatura checa, en nuestro corpus incluimos solo traducciones de las obras originalmente escritas en checo.[15] Esta decisión no es casual, sino apoyada por los estudios historiográficos anteriores recientes que también aplicaron la perspectiva exclusivista (Špirk, 2011; Cuenca Drouhard, 2013; Vavroušová, 2016; Drsková, 2010 etc.). En otras palabras, investigamos la producción de traducciones y comunicación literaria entre dos sistemas literarios y culturales que restringimos lingüísticamente y según el soporte del texto traducido, ya que nos interesan solamente las traducciones publicadas en forma de libro.

presenta con la cubierta del libro y la bibliografía básica. No obstante, después de un chequeo detallado del resultado, podemos afirmar que la base de datos, que forma parte de una base más amplia de publicaciones literarias en general, no distingue entre las traducciones y libros de autores checos escritos en español. Así pues, en los casos dudosos, hay que ir abriendo las fichas de cada resultado, que ofrecen una información bibliográfica completa, anotación y otros datos de interés, para ver el apartado de las «notas» y verificar si se trata de una traducción o no.

14 Al realizar varias consultas a los administradores de la base de AVČR hemos llegado a saber que concretamente el ámbito de las traducciones al español está insuficientemente trabajado por la falta de recursos y capacidades actuales de la institución.

15 Los casos no incluidos serían, por ejemplo, las obras de Franz Kafka, un gran autor de origen judío y checo que, por el contexto sociopolítico de aquella época, escribió sus obras en alemán, o Milan Kundera, quien después de exiliarse en Francia en 1975 y obtener la ciudadanía francesa empezó a producir obras originalmente escritas en francés. Por los criterios de selección explicados más arriba estas obras no entran en nuestro corpus.

Desde el punto de vista temporal, incluimos todas las traducciones publicadas que consigamos encontrar, desde las primeras publicaciones, esperadas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, hasta el año 2022. En cuanto al género literario, nos centrarnos en las obras tradicionalmente clasificadas como «bellas letras», es decir, narrativa, poesía y teatro, y además los géneros de la «no ficción literaria» según la percepción de Santa López y De Sterck (2022) a los cuales pertenecen algunos géneros limítrofes, por ejemplo, el ensayo (tanto científico como filológico), biografías, autobiografías y memorias, textos académicos, etc. Como la lengua meta define suficientemente el material deseado, no imponemos un límite geográfico del lugar de publicación. No obstante, es de esperar que la mayoría de las traducciones buscadas se hallen en los países de habla hispana, y es allí donde centramos nuestra atención.

Las preguntas generales que sirven de marco para la búsqueda bibliográfica y se ubican, desde el punto de vista metodológico, en la «arqueología de la traducción» (Pym, 1998), son las siguientes: ¿Qué títulos de la literatura checa se vertieron al español? ¿En qué país, cuándo, y en qué casa editorial se publicó la traducción? ¿Quién es su traductor y qué obra original sirvió como texto de partida? En otras palabras, pretendemos encontrar la información bibliográfica completa acerca de cada traducción literaria CS>ES publicada en forma de libro y la obra original incluyendo los siguientes datos: autor/traductor, título, fecha y lugar de publicación, editorial. En el caso de la traducción nos interesa incluir el ISBN. También tratamos de especificar el género literario, escogiendo entre: narrativa, poesía, teatro, ensayo, literatura educativa y otros géneros. Si es posible, a base del análisis de los paratextos disponibles, identificar que se trata de una traducción indirecta; asimismo, buscamos la información bibliográfica referente al texto de partida. Las preguntas mencionadas más arriba indican qué tipo de información bibliográfica deseamos catalogar en un archivo Excel para la posterior importación a la base de datos. Asimismo, esta información corresponde a los criterios de búsqueda que aparecerán en la plataforma digital.

Con el objetivo de crear un corpus de traducciones lo más completo posible y permitir que cada trozo de información se compile e incorpore, un punto clave fue considerar la disponibilidad de los datos bibliográficos y los recursos de búsqueda. Para la finalidad de nuestro proyecto, hemos trabajado con una amplia gama de recursos de información que podríamos dividir en dos grupos: listas de traducciones publicadas como parte de un trabajo académico (Cuenca Drouhard, 2013; Nováková, 2015; Vavroušová, 2016; Strnadová, 2021) y recursos electrónicos variados, entre los cuales destacan las siguientes bases o catálogos: Index Translationum, WorldCat, Národní knihovna České republiky, catálogos de las bibliotecas nacionales y públicas de los países hispanohablantes (España y países de América Latina de habla hispana), Base de datos de libros editados en España, CzechLit – Catálogo de las traducciones literarias del checo al español recién publicadas (desde 2005), catálogos de diversas casas editoriales, etc. Aunque hemos consultado más recursos aparte de los mencionados, somos conscientes de que este tipo de investigación nunca puede ser exhaustivo. Es decir, es muy probable que no hayamos encontrado toda la información disponible en diversas plataformas y portales digitales sobre las traducciones buscadas y que

nuestra lista pueda ser incompleta. Esto se debe a los aspectos metodológicos relacionados con varios factores formales, técnicos o de contenido de las propias fuentes digitales, por ejemplo: el recurso digital 1) no ofrece criterios de búsqueda aptos para filtrar las traducciones; 2) no incluye la información bibliográfica completa (por ejemplo, falta la información sobre el traductor); 3) contiene datos limitados, porque carece de actualización (por ejemplo, la base tiene un límite temporal).

Teniendo en cuenta los límites, ausencias de información y cuestiones de la credibilidad de estos recursos, es conveniente no confiar plenamente en ellos y complementar la búsqueda digital (cuantitativa) con otro método investigativo (cualitativo). Por esta razón, hemos decidido realizar la consulta física de los libros cuyas entradas digitales no incluyen datos bibliográficos completos o aparece información ambigua y que están disponibles en los fondos de las bibliotecas cuyo servicio hemos tenido la oportunidad de aprovechar: la Biblioteca Nacional de la República Checa, la Biblioteca Nacional de España, algunas bibliotecas españolas y mexicanas.[16] Así que, a lo largo del proyecto, hemos trabajado con diversos paratextos disponibles en diferentes formatos y recursos. Esta segunda fase investigativa se ha centrado en el análisis de los *peritextos* (según Genette, 1997) definidos como los paratextos que rodean todo material que acompaña el propio texto y forma parte integral u obligatorio del libro (prólogos, epílogos, notas, comentarios en la solapa del libro, notas editoriales, índice, datos técnicos y de edición, etc.) y ha sido primordial para la verificación de los datos de muchas entradas de nuestra base. En algunos casos hemos comprobado la veracidad de los datos, en otros hemos comprobado la ausencia de la información.

Como la base se está desarrollando bajo el proyecto llevado a cabo en el Instituto de traductología, el diseño de la base (en cooperación con colaboradores del ámbito del diseño gráfico y tecnología informática), la importación de datos y la realización de pruebas de su funcionamiento, serán presentadas a los representantes del Instituto a finales de 2023 para asegurar su continua actualización y ofrecer la posible ampliación del enfoque de la base incluyendo las traducciones a otros idiomas meta. Es deseable que la nueva plataforma se mantenga en futuro funcionamiento ininterrumpido y que los datos recopilados se conserven en forma digital para siempre. Por lo tanto, contamos con posibilitar a los usuarios de la base la adición (bajo la supervisión del administrador de la base) de nueva información bibliográfica encontrada y así cooperar con el más arriba mencionado Instituto de la Literatura Checa de la Academia de Ciencias de la República Checa para encontrar las posibles sinergias de trabajo común. Además, se planea la promoción del proyecto en diferentes canales de información (Kruh moderních filologů, página web del Instituto de Traductología) y eventos profesionales (Jeronýmovy dny) para que los interesados en el tema se informen sobre la existencia de la base, la utilicen y posiblemente ayuden con su actualización.

16 Esta parte de investigación en el extranjero de realizó en 2019 durante la estancia de estudio en México, y en 2023 en ocasión de la estancia de investigación en España.

6. Resultados preliminares y conclusión

Basándonos en los estudios previos en la materia de las traducciones publicadas en España (Cuenca Drouhard, 2013; Mračková Vavroušová, 2019), que recopilaron unas trescientas traducciones de obras checas más reediciones (hasta 2015), y en Argentina y México (Nováková, 2015; Strnadová, 2021), contando con casi ochenta títulos traducidos (hasta 2015 y 2019) más reediciones, en el inicio del proyecto esperamos recopilar un corpus de alrededor de quinientas traducciones de la literatura checa al español. Como algunas obras checas tienen más versiones en el idioma español, estimamos que unos cuatrocientos libros originales checos han sido vertidos al español. Al sumar todas las ediciones, reediciones y reimpresiones, las cuales en nuestra base de datos aparecerán como una entrada cada una, esperamos compilar datos sobre más de ochocientos libros publicados en total.

A base de los recursos mencionados en este artículo y los métodos de la búsqueda bibliográfica, el *distant reading* y la verificación de los paratextos encontrados, los resultados cuantitativos preliminares obtenidos hasta finales de septiembre de 2023 han superado nuestras expectativas. Hemos llegado a compilar un corpus de un poco más de mil ejemplares que, según nuestra delimitación, consideramos traducciones de la literatura checa al español, incluidas todas las ediciones. Sin contar las reediciones, nuevas ediciones, etc., el número de las obras checas traducidas al español equivale a unos seiscientos libros. Más de la mitad de todas las traducciones de nuestro corpus ha sido publicada en España. La segunda región más productiva al respecto es Chequia (Checoslovaquia), donde se han producido más de ciento cincuenta traducciones. En México y Argentina se han editado hasta ahora unas cien traducciones. El tercer puesto entre los países de la región hispanoamericana está ocupado por Cuba con unas cuarenta traducciones, seguido por Colombia, con unos treinta libros traducidos. En otras regiones hispanoamericanas la literatura checa tiene una representación notablemente menor.

Los resultados preliminares demuestran que España juega un papel primordial en la publicación de traducciones de la literatura checa al español y, además, nos aportan más información sobre el contexto de cómo aparecen las traducciones en otras regiones. A este respecto, compartimos la siguiente hipótesis que describe nuestras expectativas generales acerca de la cuantificación de los resultados finales desde el punto de vista geográfico: España es el país clave en la promoción de la literatura checa mediante las traducciones hacia español, ya que, 1) allí se concentra la mayoría de la producción de traducciones de la literatura checa, y, asimismo, 2) este país desempeña el rol de exportador de estas traducciones, de modo que la trayectoria principal de la literatura checa traducida para el público hispanohablante parte de España y va hacia Hispanoamérica. Los resultados confirman que la zona de traducciones CS>ES más productiva se concentra en el mercado editorial de los países hispanos ya investigados por otros autores (España, México, Argentina), siendo estos los principales productores de traducciones en el mercado editorial del mundo hispanohablante, y en Chequia (Checoslovaquia), o sea la región de donde proviene la literatura original traducida. No obstante, es apropiado mencionar que el número limitado de traducciones encontradas en el resto de los países hispanoamericanos puede estar vinculado con los obstáculos meto-

dológicos del trabajo a distancia (no hemos tenido la oportunidad de comprobar físicamente los ejemplares impresos de traducciones) y con la escasa digitalización de información relacionada también con el difícil acceso a las fuentes digitales en esta zona geográfica.

Como se ha tratado de exponer, la mayor aportación del proyecto estriba en 1) compilar la información existente y publicada mediante varios trabajos antecedentes (sobre todo tesis doctorales) y en diversos portales digitales, 2) conseguir la información todavía no digitalizada (en los paratextos) y 3) publicar estos datos creando una herramienta práctica que facilite la búsqueda de datos bibliográficos sobre las traducciones de la literatura checa. La publicación de la base TraduCzechLit, en forma de una plataforma digital de acceso libre que ofrecerá los datos compilados mediante este proyecto en un solo lugar, está prevista para finales del año 2023 en la página web www.traduczechlit.com.

Bibliografía

- ASEFF, Marlova (2020). «Historia e historiografía de la traducción en España: una entrevista con Luis Pegenaute». *Belas Infiéis*, 9.5, pp. 403-418.
- CUENCA DROUHARD, Miguel José (2013). *Influencia del polisistema cultural español en la traducción de la literatura checa durante la segunda mitad del siglo XX*. Tesis doctoral. Praga: Universidad Carolina.
- CUENCA DROUHARD, Miguel José (2019). «Traductores ficticios, los caminos sinuosos de la literatura». *CLINA: Revista Interdisciplinaria de Traducción, Interpretación y Comunicación Intercultural*, 5.2, pp. 147–163. https://doi.org/10.14201/clina201952147163.
- CUENCA DROUHARD, Miguel José (2020). «Literatura checa en Cuba durante el periodo 1959-1989: 30 años de traducción y revolución». In VEGA CERNUDA, Miguel Ángel; MRAČKOVÁ VAVROUŠOVÁ, Petra; MARTINO ALBA, Pilar; CUENCA DROUHARD, Miguel José (eds.). *Hispanística y Traductología: dos pasiones*. Madrid: OMMPRESS, pp. 115-129.
- DRSKOVÁ, Kateřina (2010). *České překlady francouzské literatury (1960-1969)*. České Budějovice: Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis.
- DRUCKER, Johanna, et al. (2014). *Introduction to Digital Humanities: Concepts, Methods, and Tutorial for Students and Instructors* [online]. Disponible en: https://archive.org/details/IntroductionToDigitalHumanities/page/n3/mode/2up [15. 12. 2022].
- EVE, Martin Paul (2022). *The Digital Humanities and Literary Studies*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780198850489.001.0001.
- GENETTE, Gérard (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: CUP. https://doi.org/10.1017/CBO9780511549373.
- HERMIDA DE BLAS, Alejandro (1997). «Literatura checa». In PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.): *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid: Cátedra, pp. 243-370.
- HERMIDA DE BLAS, Alejandro (2003). «La difusión en España de las pequeñas literaturas europeas. El caso checo y eslovaco». In PRESA GONZÁLEZ, Fernando (ed.): *Las lenguas y culturas de los países de la ampliación de la Unión Europea*. Madrid: GRAM, pp. 155-163.
- HERMIDA DE BLAS, Alejandro (2009). «Nuevos datos sobre la traducción y recepción de la literatura eslovaca en España». In ULAŠIN, Bohdan, VERTANOVÁ, Silvia (eds.): *Jornadas de Estudios Románicos: Sección de Hispanística*, Tomo I: Literatura. Bratislava: Ana Press, pp. 119-128.

- HERMIDA DE BLAS, Alejandro, GONZALO DE JESÚS, Patricia (2007). «Translation of Czech and Slovac Literature in Spain: An Approach». In CYESZYŃSKA, Beata Elżbieta. (ed.): *Iberian and Slavonic Cultures: Contact and Comparison*. Lisboa: CompaRes, pp. 185-204.
- HERMIDA DE BLAS, Alejandro, GONZALO DE JESÚS, Patricia (2009). «Checo», «Eslovaco» In LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis: *Diccionario histórico de la traducción en España*. [online]. Disponible en: https://phte.upf.edu/dhte/checo/, https://phte.upf.edu/dhte/eslovaco/ [15. 12. 2022].
- HOCHEL, Braňo (1984). «Metodologické problémy výskumu dejín prekladu.». *Acta Universitatis Carolinae - Philologica 4-5*, Translatologica Pragensia I, Praga, pp. 105-111.
- INSTITUTO CERVANTES (2019). «El español, una lengua que hablan 580 millones de personas, 483 millones de ellos nativos». Sala de prensa [online]. Disponible en: https://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2019/noticias/presentacion_anuario_madrid.htm [15. 12. 2022].
- JOCKERS, Matthew Lee (2013). *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana: University of Illinois Press. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252037528.001.0001.
- KRÁLOVÁ, Jana (2021). «Lo que el COVID se llevó (y trajo)». *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 23, pp. 1-5. https://doi.org/10.24197/her.23.2021.1-5.
- KUBÍČEK, Tomáš (2022). «Bibliografie překladů». In KUBÍČEK, Tomáš (ed): *Literatura v překladu: 1989-2020: katalog k výstavě*. Brno: Moravská zemská knihovna [online]. Disponible en: https://www.mzk.cz/sites/mzk.cz/files/souboryMZK/3836_mzk_ceska_literatura_v_prekladu_katalog_web_06_2022.pdf [15. 12. 2023].
- MORETTI, Franco (2000). «Conjectures on World Literature». *New Left Review* 1.238, pp. 54-68. [online]. Disponible en: https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature [15. 12. 2022].
- MORETTI, Franco (2005). *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*. Londres: Verso.
- MRAČKOVÁ VAVROUŠOVÁ, Petra (2019). *Las aventuras de la literatura checa en España.* Madrid: OMMPRES.
- NOVÁKOVÁ, Magdaléna (2015). *Překlady české literatury v Argentině ve 20. století.* Trabajo Fin de Máster. Praga: Universidad Carolina.
- PEGENAUTE, Luis (2019). «La narrativa checa en España desde 1975: presencias y ausencias». *CLINA: An Interdisciplinary Journal of Translation*, Interpreting and Intercultural Communication 5.2, pp. 121-146. https://doi.org/10.14201/clina201952121146.
- PYM, Anthony (1998). *Method in translation history*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- SANTA LÓPEZ, Belén, DE STERCK, Goedele (2022). *La traducción de la no ficción literaria. De los hechos a la literatura y de la literatura a los hechos.* Granada: Comares.
- STRNADOVÁ, Karolína (2021). *Překlady české literatury v Mexiku s přihlédnutím k českým překladům mexické literatury*. Tesis doctoral. Praga: Universidad Carolina.
- ŠPIRK, Jaroslav (2011). *Ideology, Censorship, Indirect Translations and Non-Translation: Czech Literature in 20th-century Portugal*. Tesis doctoral. Praga: Universidad Carolina.
- VAVROUŠOVÁ, Petra (2016). *Recepción de la literatura checa en España considerando el papel mediador del alemán.* Tesis doctoral. Praga: Universidad Carolina.
- ZGUSTOVÁ, Monika (2002). «Literatura checa en España. La bella extranjera». *Nueva revista de política, cultura y arte*, 80, pp. 78-83 [online]. Disponible en: https://www.nuevarevista.net/libros/literatura-checa-en-espana-la-bella-extranjera/ [15. 12. 2022].

Fuentes digitales

- AGENCIA ESPAÑOLA DEL ISBN. Base de datos de libros editados en España [online]. Plaza del Rey 1, 28004 Madrid. España. Disponible en: https://www.culturaydeporte.gob.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es [15. 12. 2022].
- DATABÁZE ČESKÉHO UMĚLECKÉHO PŘEKLADU [online]. Praga: ÚTRL FF UK a KAA FF MU. Disponible en: https://www.databaze-prekladu.cz/ [15. 12. 2022].
- DATABÁZE OSOBNOSTÍ ČESKÉHO UMĚLECKÉHO PŘEKLADU PO ROCE 1945. *Obec překladatelů* [online] Disponible en: http://databaze.obecprekladatelu.cz/ [15. 12. 2022].
- DATABÁZE PŘEKLADŮ ČESKÉ LITERATURY. *Česká literární bibliografie* [online]. Praga: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Disponible en: https://vufind.ucl.cas.cz/Search/Results?filter=info_resource_str_mv:Czech+Literature+in+Translation [15. 12. 2022].
- NÁRODNÍ KNIHOVNA ČESKÉ REPUBLIKY. Klementinum 190, 110 00 Praha 1. República Checa. Online katalog Národní knihovny ČR. [online] Disponible en: http://aleph.nkp.cz/F/?func=file&file_name=find-b&local_base=nkc [15. 12. 2022].
- PORTÁL ČESKÉ LITERATURY – BIBLIOGRAFIE ZAHRANIČNÍCH VYDÁNÍ DĚL ČESKÝCH AUTORŮ. Disponible en: http://www.czechlit.cz/cz/ [15. 12. 2022].
- UNESCO. *Index Translationum – World Bibliography of Translation. Bibliographic Search* [online]. Disponible en: http://www.unesco.org/xtrans/ [15. 12. 2022].
- WORLDCAT. *The World's Largest Library Catalogue* [online]. Disponible en: https://www.worldcat.org/ [15-12-2022].

Karolína Lochman Strnadová
Ústav translatologie
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
Hybernská 1036/3
110 00 PRAHA
República Checa

LOS RASGOS CARACTERÍSTICOS DEL REALISMO MÁGICO EN LA NOVELA *ŽLUTÉ OČI VEDOU DOMŮ* DE MARKÉTA PILÁTOVÁ[1]

doi.org/10.15452/SR.2023.23.0008
ORCID: 0009-0008-6719-6390

Jakub Lukáš
Universidad de Ostrava
Instituto de Krnov
República Checa
jakublukas.x@seznam.cz

Resumen. El artículo se basa en la comparación de la novela *Žluté oči vedou domů* (2007), escrita por Markéta Pilátová, y una de las modalidades del concepto estético del realismo mágico. El argumento de la novela, basado en la propia experiencia de la autora con el entorno hispanoamericano, se desarrolla a través de las historias de los personajes principales, que provienen de distintos sitios del mundo. Una parte importante de la obra transcurre en varios lugares de América del Sur, donde se puede percibir una tensión entre la realidad y lo sobrenatural. El objetivo de este artículo es analizar las partes de la novela que son temáticamente específicas y compararlas con determinados rasgos característicos del realismo mágico. La base teórica para este artículo la forman las ideas sobre el realismo mágico de Emil Volek (1990), resumidas en el artículo «Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana». Volek elaboró este texto en relación con la literatura hispanoamericana del siglo XX, si bien sus tesis sobre el realismo mágico son universalmente aplicables.

Palabras clave. Markéta Pilátová. Emil Volek. Literatura checa contemporánea. Realismo mágico. Literatura comparada.

1 El presente artículo forma parte del proyecto de investigación SGS/FF/2021, titulado *Literární postavy a subjekty (typy, stereotypy, archetypy) II* [Personajes y sujetos literarios (tipos, estereotipos, arquetipos) II], que se lleva a cabo en el Dpto. de Literatura Checa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ostrava (República Checa).

Abstract. Characteristic features of magical realism in the novel *Žluté oči vedou domů* by Markéta Pilátová. The study deals with a comparison between the novel *Žluté oči vedou domů* (2007) written by Markéta Pilátová and one variation of the aesthetic concept of magical realism. The story based on author's own experience is focused on several stories of the principal characters of the novel that are living in different surroundings. A significant portion of the novel unfolds in South America, where the tension between reality and the supernatural is perceptible. The goal of the article is to show thematically specific passages of the novel and analyse them on the basis of the defined characteristic features of magical realism. The theoretical base of this article is formed by the ideas about magical realism by Emil Volek (1990), summarized in the article *Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana*. Volek's article focuses on Latin American literature; however, his theses about magical realism are universally applicable.

Keywords. Markéta Pilátová. Emil Volek. Contemporary Czech fiction. Magical realism. Comparative literary studies.

1. Introducción

El objetivo de este artículo es el análisis del libro *Žluté oči vedou domů*[2] (2007), de Markéta Pilátová, y la interpretación de algunas de sus partes basada en distintos rasgos característicos del concepto estético del realismo mágico. Nuestro artículo se presenta con la intención de contribuir a la discusión sobre las nuevas posibilidades de reflexionar sobre las obras recientes de la literatura checa. Mediante la comparación de un libro checo con un concepto estético típico de la literatura hispanoamericana intentamos establecer otra relación entre estos ambientes literarios, que a primera vista no tienen mucho en común. En la parte analítica de nuestro texto vamos a operar con una variedad del concepto de realismo mágico según Emil Volek (1990a), cuyas ideas acerca de este concepto son poco conocidas en el ambiente de la teoría literaria checa.[3]

La novela *Žluté oči vedou domů* se basa en varios argumentos que se desarrollan en distintas épocas durante el siglo XX y los principios del siglo XXI. Las historias, al comienzo autónomas, se vinculan y crean un mosaico de relatos con varios temas comunes como son la migración, el sentimiento del desarraigo o la imposibilidad de encontrar un hogar. La trama principal tiene lugar en Praga, São Paulo y en una granja brasileña lejos de la civilización. No obstante, a lo largo de toda la obra encontramos distintas digresiones que ocurren en lugares de todo el mundo, como por ejemplo el campo de concentración *Flossenbürg o la sierra de Jeseníky, entre otros.*

La primera novela de Pilátová tuvo una buena acogida entre el público checo. Se puede decir que las obras de la autora se han abierto un espacio dentro de la literatura checa actual. Lo que destaca en los textos de Pilátová es, ante todo, el método caleidoscópico en la composición de los argumentos así como una temática particular. En sus reflexiones los críticos literarios intentaron describir de la manera más apropiada el estilo literario de la autora. En varios artículos la crítica confrontó la prosa de Pilátová con el término «realismo mágico» (Machala, 2010: 233), razón por la cual nos animamos también a la presentación de este artículo.

Nuestro análisis se dirige hacia los rasgos característicos del realismo mágico que encontramos en la obra. El realismo mágico funciona como término literario casi un siglo. Sin embargo, llega hasta nuestros días el debate acerca de su significado. Es sabido que, a lo largo de su existencia, el término ha sido definido de distintas maneras en varios lugares,[4] lo cual confirma, a nuestro parecer, que el realismo mágico es un concepto estético polisémico.

2 Literalmente se puede traducir el título de la obra de la siguiente manera: «Los ojos amarillos llevan a casa». La obra ha sido traducida a otras lenguas románicas: En portugués como *Olhos de Loba* (2010); en italiano: *In qualcosa dovremmo pur somigliarci* (2018). En nuestro artículo usaremos el título original de la novela.

3 En lo referente al ámbito de la teoría de la literatura checa, solo algunos hispanistas mencionan las ideas sobre el realismo mágico de Volek, véase por. ej.: Anna Housková (1998: 104-105) o Eva Lukavská (2003: 10; 21).

4 Véase la comparación de Ángel Flores (1955) y Luis Leal (1967), las contribuciones en Donald Yates (ed.) (1975), la comparación de Erik Camayd-Freixas (1998) y Seymour Menton (1998) o Christopher Warnes (2009).

Por esta razón resulta necesario definir la variedad del realismo mágico con la cual vamos a operar en la parte analítica de este artículo.

Casi la mitad del argumento de *Žluté oči vedou domů* ocurre en diversas partes de América del Sur. La autora refleja la realidad hispanoamericana, cuya parte significativa la forman la religión sincrética y la magia. Para profundizar en ello nos valdremos, como hemos mencionado anteriormente, de los postulados sobre el realismo mágico de Emil Volek en su artículo «Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana» (1990), puesto que consideramos los rasgos que definen este tipo de realismo mágico universalmente aplicables. Volek se centró en una variedad del realismo mágico típica de la novela hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, donde mencionaba a autores como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, etc., quienes basaban las tramas de sus obras en lugares similares a los que muestra Pilátová en *Žluté oči vedou domů*.

Volek (1990a: 13-14) estableció en su estudio cuatro pilares del concepto estético del realismo mágico y que se refieren a distintos aspectos de una obra literaria:

1. la gama tradicional y moderna de los conflictos sociales (el «realismo»).
2. los simulacros de las culturas indígenas, negras y populares criollas como material preformado de la perspectiva mágica («lo real maravilloso»).
3. la proyección simbólico-mítica universal totalizadora de la cotidianeidad.
4. las nuevas técnicas experimentales.

La obra literaria equivalente al modelo del realismo mágico según Volek debería cumplir el significado de las tesis mencionadas. En la siguiente parte analítica vamos a aplicar sus pilares al estudio de la obra de Pilátová.

2. Rasgos característicos del realismo mágico en la obra *Žluté oči vedou domů*

2.1 La gama tradicional y moderna de los conflictos sociales (el «realismo»)

Volek describe el realismo mágico como un término literario bipolar. Opina que al establecer sus rasgos característicos hay que tener en cuenta los significados de ambas palabras que lo forman. Al mismo tiempo, se opone a la simplificación del significado del realismo mágico como una simple combinación de elementos reales y sobrenaturales (Volek, 1990a: 6). De hecho, la comprensión del término de esta manera resulta en la imposibilidad de separar el realismo mágico de otros conceptos estéticos similares.[5]

Durante su explicación del primer pilar del realismo mágico Volek subrayó que varios escritores de las obras del realismo mágico siguen los métodos del realismo. El realismo se entiende, según el autor, como un método de la imitación verosímil del mundo referencial.

5 A Emil Volek se le puede considerar uno de los críticos del pensamiento sobre el realismo mágico que defendía Ángel Flores, autor que describió formalmente el realismo mágico como una combinación de elementos reales y mágicos (1985: 20) (Volek, 1990b: 191-192).

Como verosímiles se consideran los detalles del mundo representado y asimismo el comportamiento de los personajes en la obra literaria que actúan en cierto contexto.[6] La base de cualquier obra mágico-realista se encuentra ante todo en una representación fiel de una realidad existente (aunque haya ciertos elementos sobrenaturales que explicaremos adelante). Por consiguiente, es posible separar el realismo mágico deotros conceptos estéticos que se relacionan con la magia y lo sobrenatural (la fantasía).

Toda la novela *Žluté oči vedou domů* se desarrolla en varios lugares reales. La principal inspiración para la creación de esta obra fue la experiencia vital de la autora, que había vivido dos años en Brasil antes de publicarla. Al elaborar la obra, la autora aprovechó asimismo su conocimiento profundo de la actividad de Jan Antonín Baťa en América Latina. En varias entrevistas Pilátová declaró que en sus novelas se inclina hacia la objetividad en lo referente a la descripción de las localidades donde se desarrollan las tramas principales de sus obras (Kaprálová, 2009).

El lector de la novela *Žluté oči vedou domů* se enfrenta a las historias verosímiles de varios personajes. Asimismo, se da cuenta de muchos de los problemas sociales que existen principalmente en São Paulo y el pueblo brasileño. La autora describe por ejemplo la vida cotidiana en las calles de los barrios pobres en las periferias de São Paulo. Uno de los problemas palpitantes de aquella zona es sin duda la pobreza, que junto con la criminalidad se convierte en algo corriente. Escogemos entre otros pasajes dedicados a este tema la siguiente parte sobre la muerte presente en la realidad diaria paulista:

> La muerte está aquí en todos los lados. Cuando me acerco a las chabolas, esto ocurre siempre que vuelvo de la panadería, siento el olor de las montañas de basura y las armas de tiro. Esto me sacó del limbo en el cual tambaleaba durante tantos años. Jamás voy por la calle soñando. La tarjeta de crédito la tengo oculta en el sujetador o salgo con el dinero suelto y me fijo bien en los que cruzan la calle. Me canso pero al mismo tiempo estoy consciente y todo esto me recuerda que el fin está demasiado cerca y que todavía estoy viva y contenta (Pilátová, 2007: 139-140).[7]

El «realismo» de la obra no se basa simplemente en las minuciosas descripciones. Los relatos principales de la obra reflejan una gran escala de acontecimientos con los cuales se pudiera encontrar el ser humano en distintas épocas del siglo XX y los comienzos del nuevo milenio. Al lector se le hace conocedor, por ejemplo, de una historia extraordinaria –y sin embargo posible– de un agente que sirvió en las fuerzas secretas de Estados Unidos. Esta historia se entrelaza con las memorias de otro personaje que recuerda su vida durante los tiempos del régimen comunista en Checoslovaquia. En resumen, encontramos en la novela una gran cantidad de narraciones de diversos lugares.

Todas las historias de la novela son, en definitiva, verosímiles e ilustran fielmente la realidad del mundo. El argumento de la obra se basa en las experiencias propias de la autora y en su profundo conocimiento de las realidades representadas en la novela. Partiendo de

6 Emil Volek partió en su definición del realismo ante todo del pensamiento de Erich Auerbach (1974: 491).

7 Las citas de la obra analizada fueron traducidas al español por el autor de este artículo.

los pensamientos sobre el realismo de Auerbach (1974) y Volek (1990a) consideramos la novela de Pilátová realista. En cualquier caso, el realismo en esta novela tiene más dimensiones.

2.2 Los simulacros de las culturas indígenas, negras y populares criollas como material preformado de la perspectiva mágica («lo real maravilloso»)

Las obras del realismo mágico, de acuerdo con la variedad del realismo mágico que seguimos en este artículo, representan con precisión la realidad del mundo referencial. Sin embargo, sus autores se suelen orientar hacia ciertos segmentos de la realidad específicos. Durante la explicación del segundo de los pilares del realismo mágico, Volek acentúa el hecho de que en las obras del realismo mágico se muestran las realidades de las sociedades precristianas y la cultura sincrética que se ha formado en América Latina durante la época de la colonización. El ser humano suele tener su propia y única visión del mundo, que resulta en una convención de la realidad, es decir: «un pacto social mediante el cual los miembros de un grupo convienen en una noción común y colectiva de la realidad» (Camayd-Freixas, 1998: 59).

Desde nuestro punto de vista, esta característica del realismo mágico de Volek tiene sus raíces en la postura hacia la realidad propia de un ambiente cultural específico (Bautista Gutiérrez, 1991: 20). Esta única postura suele ser representada de forma diáfana en una obra de realismo mágico. El autor elabora en ella un modelo, simulacro de la realidad tal y como se cree que esta realidad existe.

Como hemos mencionado anteriormente, Pilátová partió en la creación de su novela del conocimiento de las realidades hispanoamericanas. Subrayamos ante todo las muestras de la cultura popular brasileña porque, aunque no se trate del tema principal de la obra, están presentes en varias partes de la novela. Ya al principio de esta el lector se enfrenta a una fuerte creencia en la magia, que se convierte en una parte inseparable de la realidad brasileña.

Uno de los personajes principales, Lena, cuenta sus vivencias relacionadas con una adivina peregrina de cierto culto africano, que le predice su destino. Consideramos a Lena un personaje más bien racional, no obstante, incluso ella tuvo que admitir al final que lo que le había predicho la adivina se convirtió en realidad. En la siguiente parte del texto observamos el contraste entre el pensamiento racional de Lena y la perspectiva mágica de la adivina:

> «A ver, niña, te consideras ser una vaquera… ¿ya crees en el destino?» Espantada, tuve que admitir que sus ojos punzantes son unos ojos del diablo que no tiene buenas intenciones conmigo. «Ya, es así», dije lentamente. «¿Y qué quieres de mí? Ya te lo he dicho todo. ¿Te lo repito?» «Sería mejor», empecé a gimotear. «¿Y cómo es que me creíste al final cuando me considerabas al principio una chiflada que cuenta tonterías?», seguía chinchándome. «Empecé a fumar demasiado, me sentía nerviosa, también murieron los tucanes, Breta está en el hospital y aquel hombre lleva la camisa verde y tiene un cinturón marrón», yo lo soltaba todo de mí. «Es así. Y el resto te lo he dicho ya todo. Y di a tu mamá que no vamos a ocupar su granja si nos manda dos terneros», me apuntó con su pistola antigua. «Y ahora vete, no me diviertes». Creo que mi incredulidad ha ofendido su orgullo profesional. Sería mejor si no la buscara,

> pero el encuentro me ha asegurado que estas cosas simplemente ocurren en la selva, el tiempo desaparece y estas malditas adivinas tienen razón. Hace tiempo que debería acostumbrarme a esto (Pilátová, 2007: 25-26).

Pilátová considera la presencia de las adivinas como una parte integral de la realidad en el pueblo brasileño. Asimismo, acentuamos en este caso el origen de la adivina. La autora la describe como una «sacerdotisa de un culto africano» (Pilátová, 2007: 25). Opinamos que la adivina puede tener la función de una portadora de la tradición de los esclavos que fueron llevados al continente sudamericano por los colonizadores. Esta gente llevó consigo sus tradiciones, que luego fueron mezcladas con la herencia cristiana y la mitología indígena con el resultado de varias religiones sincréticas presentes hasta la actualidad.

La adivina de la obra de Pilátová no es solo una representante de la tradición de cierta zona, sino que además es una figura que introduce en la obra el elemento de la magia, que en ciertos pasajes forma una parte inseparable de la cotidianeidad. Al mismo tiempo, la magia presente en la realidad no resulta tener una explicación lógica o racional. Por ejemplo, en la novela no se explica por qué todo lo que le dijo la adivina a Lena se convirtió en realidad. El lector simplemente tiene que aceptarlo. La admisión de lo sobrenatural como posible es desde nuestro punto de vista esencial para comprender una obra del realismo mágico.[8]

En el caso de nuestra obra se debe tener en cuenta que la magia no forma parte de la cotidianeidad solo en el campo, lejos de la civilización. Los distintos rituales ocultos se practican al mismo tiempo en las ciudades, que en la novela no forman ninguna oposición frente al pueblo. Al contrario, la ciudad de São Paulo se considera en la obra un sitio peculiar donde la magia está presente de forma usual. En la última parte del libro observamos una sesión mágica con el objetivo de llamar al espíritu de Jaromír, uno de los personajes ya muertos que está vinculado con el argumento principal de la novela. El personaje que experimenta el ritual se llama Marta. Ella luego cuenta:

> Sentía un poco el miedo pero quería experimentarlo por lo menos una vez antes de volver a la racionalidad de Praga. Transcurría una de estas sesiones regulares. La dirigía un espiritista viejo cuya tarea aquel día era la de orientar bien el medio. Me senté en un sofá de rayas y pagué a la mujer cincuenta reales. Le expliqué mis motivos y otros diez participantes movieron con la cabeza. Revelé también que todo aquello lo intentaba por primera vez y por lo tanto no sabía qué hacer. «Tienes que concentrarte y creer. Nada más», me calmaba el viejo en la chaqueta marrón con las mangas abultadas a quien no le diera en la calle ni una moneda. Encendieron una vela, la más barata que pudieran conseguir, aquella que se denomina la de siete días y que se pone en las tumbas (Pilátová, 2007: 155).

8 Nos referimos al pensamiento de Alejo Carpentier, quien en su prólogo a la novela *El reino de este mundo* (1949) introdujo sus ideas sobre los elementos sobrenaturales en América Latina. Carpentier subrayó la fe tanto de los personajes representados en la obra como del lector, quien simplemente debe aceptar la realidad sobrenatural de los países latinoamericanos (Carpentier, 1973: 6). Carpentier escribió en este prólogo sobre «lo real maravilloso», un texto que hoy está considerado un programa ideológico de este autor (Lukavská, 1991: 75). Al mismo tiempo, la obra *El reino de este mundo* es, a nuestro juicio, un ejemplo clave del concepto estético del realismo mágico.

El ritual luego resultó ser exitoso, ya que Marta se puso en contacto con el espíritu de Jaromír y mantuvo con él una conversación. Como vemos en la parte citada, el ritual se considera algo periódico y cotidiano. Se trata de un servicio que se ofrece a cualquier persona capaz de pagar una pequeña suma de dinero. El ritual tampoco ocurre en un sitio extraordinario. De hecho, la sesión tuvo lugar en el piso de la vecina de Marta. En este caso destaca la fluidez con la cual se mezcla la magia y la realidad. Como en el resto del libro, el lector no se encuentra con una explicación racional de los hechos sobrenaturales y debe aceptar la conversación con el espíritu como real en el contexto del ambiente donde ocurre.

En la novela no se explica directamente de qué tipo de ritual se trata. Contando su experiencia Marta menciona a varias personas que formaron parte de la sesión. Al ocurrir el ritual, esta gente expresó su agradecimiento a la Virgen María y al mismo tiempo a los dioses de un culto africano (Pilátová, 2007: 149). Es posible deducir que probablemente se trate de un ejemplo de sesión espiritista basada en una religión sincrética típica de las culturas populares hispanoamericanas.

Hemos mencionado dos muestras clave de la novela que se refieren al significado del segundo pilar del modelo del realismo mágico según Emil Volek. Aproximadamente la mitad de la novela se desarrolla en distintos lugares de Brasil. Ante todo en estas partes del libro se encuentran distintas muestras de las culturas específicas que se formaron en aquella zona. Pilátová se orientó en diversos pasajes del libro hacia la posición de la magia en estas culturas. En su libro la magia forma otra dimensión de la realidad. Por consiguiente, todo lo que ocurre en la novela se puede considerar una fiel representación de un ambiente particular.

Por otra parte, una cuestión a tener en cuenta es hasta qué nivel ha sido la autora capaz de penetrar en el pensamiento de los personajes que sienten la magia como algo inherente a la realidad. El objetivo principal de la novela no es un análisis profundo de la percepción de la realidad propia de cierta cultura. Sin embargo, la visión de la realidad de algunas sociedades, que incluye la magia como otra parte de lo real, está presente en el texto y no se trata de un rasgo marginal9. De ahí que podamos deducir que la obra cumple con el significado del segundo pilar del realismo mágico según Volek.

2.3 La proyección simbólico-mítica universal totalizadora de la cotidianeidad

El tercer pilar del modelo del realismo mágico según Volek está estrechamente vinculado con el pilar anterior. La segunda tesis del modelo de realismo mágico de Volek se basa en las aproximaciones de varios rasgos específicos de cierta cultura en una obra literaria. Opinamos que al cumplir el significado del tercer pilar el autor opera con una proyección de la realidad que se apoya en unos símbolos y mitos existentes. En otras palabras, no basta constatar que cualquier cultura existente acepta lo mágico como una parte de su conven-

9 En este caso referimos al pensamiento sobre el realismo mágico de Christopher Warnes, quien criticó aquellas interpretaciones que consideran una obra mágico-realista a base de un párrafo o unas frases presentes en el libro (Warnes, 2009: 6).

ción dela realidad. El autor debe orientarse hacia las concretas muestras de la visión de la realidad, que se basan en distintos tipos de mitos y su simbología.

Explicando la función del mito en las obras del realismo mágico, Volek opina que el elemento del mito y por consiguiente las muestras de magia pertenecen a la realidad cotidiana de varias culturas latinoamericanas (Volek, 1990a: 12). A pesar de esto debemos hacer hincapié en que en las obras del realismo mágico la antigua mitología, la herencia de las culturas animistas e indígenas, forma parte de un texto literario que de forma verosímil describe un ambiente sincrético donde se mezclan las cosmovisiones arcaicas y los elementos de las sociedades modernas. Al introducir el elemento del mito en una obra que de manera diáfana representa los alrededores, se desfamiliarizan los principios racionalistas de la obra. Al mismo tiempo, las obras del realismo mágico suelen mostrar cierto grado de «desfolklorización» de los elementos mitológicos. Esto ocurre por la necesidad de que las obras sean accesibles a los lectores que provienen de fuera del contexto en el cual se desarrolla el texto literario (Volek, 1990a: 12). Como resultado, en las obras del realismo mágico se crea una tensión entre los distintos niveles del significado del texto.

Varias obras características del realismo mágico mencionadas en el artículo de Volek, ante todo la novela de Miguel Ángel Asturias *Hombres de maíz* (1949), suelen interpretarse como una crítica del pensamiento racionalista (Warnes, 2009: 48-61). Al mismo tiempo, hay obras mágico-realistas en las cuales la magia forma una parte inseparable de la realidad y su autor no toma una postura evidente en lo que se refiere a la tensión entre lo racional e irracional. Este es el caso de algunos de los personajes en nuestra obra analizada. Nos referimos sobre todo al personaje de Lena, el cual pasó algún tiempo viviendo en Praga y luego volvió a su granja en un pueblo brasileño. Al comienzo de uno de los capítulos Lena constata:

> Y ahora, tras pasar algún tiempo en Praga, donde se percibe como una superstición el carillón en Loreta, veo todo lo sobrenatural de una manera distinta, más indiferente. Sin embargo, alguien desea la muerte de mí y mi madre (Pilátová, 2007: 84).

Podemos observar que el personaje, originalmente proveniente del ambiente brasileño, modificó en cierta manera su percepción de la realidad. No obstante, poco después de su vuelta a la casa se enfrenta a una imprecación efectuada mediante el símbolo mitológico de macumba. Lena junto con su madre aceptan con toda la gravedad el hecho de que alguien pida su muerte:

> Un día mi mamá abrió la puerta, llevaba una taza con el café para beberlo en el jardín antes de que comenzara la mañana sofocante. Mientras tanto tropezó con un pedazo de barro perforado por las espinas gigantes de la acacia. Furiosa quiso apartar el pedazo y una espina se le clavó en su zapato. Preguntó a la sirvienta Josefa de qué se trataba. Josefa gritaba, se santiguaba tras intentar poner su medallón con María Virgen Protectora al cuello de mamá. Mamá blasfemó y palmoteó a Josefa en su mano y luego observaba aquella bala del barro seco. La penetraba con el cuchillo y encontró dentro un trozo quemado de la foto donde estoy con mi madre. […] «Alguien quiere matarnos» […] «Alguien nos mandó un regalito y lo piensa serio. ¿Qué vamos a hacer?» (Pilátová, 2007: 84-85).

El mismo capítulo del cual proviene la cita anterior se desarrolla con la acusación de Josefa, quien, aunque faltaban las evidencias directas, probablemente imprecó a Lena y a su madre. De todos modos, lo más importante que quedaba por solucionar era la propia imprecación de la macumba, que según el libro no se puede anular (Pilátová, 2007: 87). Al final, Lena llegó a una solución más bien trivial:

> «No vamos a tirarlo, al contrario exponemos esta bala tonta en un sitio muy visible y vamos a pensar en ella mucho y vamos a comportarnos como si de verdad tuviera alguna influencia. Vamos a pensar en la muerte que se acerca.» Mamá me miró sorprendida. «¿Qué? ¿Por qué?» «Porque vamos a acostumbrarnos a este sentimiento, no vamos a apartarnos y así no tendrá influencia.» En cualquier caso, esto fue lo único que inventamos y así lo hicimos. La única persona quien se puso loca fue Josefa. Creo que aquella mañana cuando yo llevaba ese objeto raro del cual caía el barro seco empezó a odiarnos (Pilátová, 2007: 88-89).

La sencilla solución propuesta por Lena resultó ser exitosa. En el libro no hay ninguna mención sobre la eficacia de la macumba. En el final del capítulo Lena reflexiona sobre la imprecación y el símbolo de la macumba, opinando que la macumba es: «global atemporal… pero ante todo… ridícula» (Pilátová, 2007: 88). En este caso acentuamos el hecho de que la frase citada la dijo el mismo personaje que antes había concedido que la magia era una parte inseparable del pueblo brasileño.[10]

En distintas partes de la narración de Lena hay dudas acerca del pensamiento racionalista. Mientras tanto, en otros pasajes el mismo personaje cuestiona la función real de los mitos arcaicos. Pilátová ha sido capaz, mediante esta doble relativización, de crear una tensión entre las explicaciones racionalistas e irracionalistas de lo que ocurre en su obra. La reflexión sobre las distintas percepciones de la realidad forma una de las partes imprescindibles del análisis de esta obra. Además, hay que subrayar el hecho de que Pilátová se apoya en su novela en una mitología concreta y existente. De hecho,opinamos que el libro en ciertas partes corresponde plenamente al significado del tercer pilar del modelo de realismo mágico de Volek.

2.4 Las nuevas técnicas experimentales

Varias obras del realismo mágico latinoamericano de la época entre los años cuarenta y sesenta del siglo pasado fueron influidas por distintas tendencias vanguardistas y posvanguardistas. Consideramos clave en este sentido *Hombres de maíz*, de M. Á. Asturias, una novela que se basa en el uso de las técnicas literarias del surrealismo.[11] Mencionamos asimismo la novela *Cien años de Soledad,* de García Márquez, donde como experimental percibimos ante todo la geneaología de la familia Buendía y por consiguiente una difícil orientación en el espacio-tiempo de la novela. Según Volek, las técnicas narrativas experimentales las utiliza el autor para una representación integral de las tensiones entre lo mágico y lo real (Volek, 1990a: 13). Asimismo, consideramos que la representación «ordinaria» de los

10 Véase más arriba.

11 Según Donald L. Shaw, Asturias usó las técnicas del surrealismo con el objetivo de demostrar las bases del pensamiento de los habitantes nativos de América Latina (Shaw, 2017: 78).

alrededores a veces no es suficiente para captar la compleja postura hacia la realidad de los personajes en una obra de realismo mágico.[12]

Con relación a *Žluté oči vedou domů* admitimos que incluso en la comparación con otras novelas mágico-realistas checas contemporáneas como *Nebe nemá dno*[13] (2010), de Hana Andronikova, o *Žítkovské bohyně*[14] (2012), de Kateřina Tučková, la novela de Pilátová no se funda en un uso considerable de las técnicas narrativas experimentales. La propia autora de *Žluté oči vedou domů* constata que, en comparación con sus siguientes novelas, en esta no se dejó llevar en exceso por su imaginación (Kaprálová, 2009).

En el nivel macrotextual la novela se divide en diferentes narraciones de distintos personajes. Con el desarrollo del argumento estas narraciones se enlazan y se revelan los puntos comunes de los personajes principales. De todos modos, el lector se puede orientar sin mayores dificultades en lo referente al espacio y al tiempo en cualquier parte de la obra. Aunque haya un elevado número de personajes en el texto, el lector debería ser capaz de ordenar sus historias y por lo tanto comprender la idea principal de la obra. En lo referente al nivel microtextual, tampoco hay significantes indicios del uso de técnicas narrativas experimentales. A pesar de que la autora narra sobre la magia como una parte de la realidad, su forma de expresión es fácilmente comprensible.

Para concluir, hay que mencionar que varios críticos aceptaron el estilo de la novela, que es fácil de comprender y al mismo tiempo no superficial, de una manera muy positiva. Mencionamos al crítico Lubomír Machala, quien opinó que la abundancia de informaciones que proporciona la novela, junto con una auténtica y fiel representación de varios lugares en distintas épocas, evocan el carácter de los textos periodísticos (Machala, 2009: 232).

3. Conclusiones

El objetivo de este artículo ha sido analizar las relaciones entre la novela de Markéta Pilátová *Žluté oči vedou domů* y una de las definidas variantes del concepto estético del realismo mágico. En nuestro artículo hemos operado con los rasgos característicos del realismo mágico según el modelo de Emil Volek. Los rasgos característicos del realismo mágico resumidos en su artículo en cuatro pilares están relacionados con los aspectos estilísticos, estructurales y temáticos de una obra literaria. Opinamos que la novela analizada *Žluté oči vedou domů* corresponde al contenido de estos pilares del realismo mágico de Volek, excepto el último pilar referente a las nuevas técnicas experimentales. A pesar de no ser experimental en el nivel formal,consideramos la obra *Žluté oči vedou domů* uno de los ejemplos clave del realismo mágico en la literatura checa actual.

12 En lo referente al cuarto pilar del modelo del realismo mágico de Volek, se debe tener en cuenta la evolución de la literatura hispanoamericana en general. Las obras del realismo mágico hispanoamericano enlazan con los textos de la tendencia realista que culminó en la literatura hispanoamericana durante los años veinte del siglo pasado. Al mismo tiempo, estas obras fueron influidas por los textos prevanguardistas, vanguardistas y posvanguardistas europeos, aunque varios autores del realismo mágico, por ejemplo A. Carpentier, criticaron fuertemente su temática (Carpentier, 1973: 4-5).

13 *El cielo sin fondo*.

14 *El legado de las diosas.*

Esperamos que nuestro artículo pueda servir como impulso a los debates sobre el concepto estético del realismo mágico. Durante la última década, en lo relacionado con la teoría y crítica de la literatura checa, no se le prestó gran atención al realismo mágico. Al mismo tiempo, en el ambiente hispanohablante el realismo mágico se suele percibir en la actualidad como un concepto anticuado que pertenece a la literatura del siglo pasado.[15]

Desde nuestro punto de vista, el realismo mágico es incluso en la actualidad un concepto literario universal productivo que tiene sus ejemplos contemporáneos en la literatura mundial. Expresamos una hipótesis de que el realismo mágico que se percibe en la literatura latinoamericana como algo superado se convierte en otros ambientes en algo novedoso que capta la atención de la crítica literaria y de los lectores. Este es el caso de la novela *Žluté oči vedou domů*.

La temática principal de la obra analizada no se basa tan solo en la representación de una cultura exótica y su perspectiva de la realidad. Sin embargo, los rasgos característicos del realismo mágico están presentes a lo largo de toda la obra y forman una de sus partes decisivas, sobre todo en las partes cuyo narrador es uno de los personajes principales (Lena), con quien encontramos una diferente perspectiva hacia la realidad propia de la cultura que se formó en ciertas partes de América Latina. Esta perspectiva de una cultura sincrética forma la base para las partes de la obra donde se muestran los rasgos característicos que se le atribuyen al realismo mágico.

La obra *Žluté oči vedou domů* ha sido influida por la propia experiencia de la autora, que bien conoce tanto el espacio europeo como el entorno hispanoamericano. Pilátová es una de las pocas escritoras checas contemporáneas que han enriquecido la literatura checa con una novela que se desarrolla en América Latina. La obra *Žluté oči vedou domů* es, por lo tanto, uno de los excepcionales ejemplos de novela checa perteneciente al realismo mágico.

Bibliografía

- AUERBACH, Erich (1974[1946]). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: New Jersey.
- BAUTISTA GUTIÉRREZ, Gloria (1991). «El realismo mágico: historiografía y características». *Verba hispanica*, 1, pp. 19-25.
- CAMAYD-FREIXAS, Erik (1998). *Realismo mágico y primitivismo*. Lanham; New York; Oxford: University Press of America.
- CARPENTIER, Alejo (1973[1949]). «Prólogo». In Alejo Carpentier. *El reino de este mundo*. México: Compañía general de ediciones, S. A., pp. 5-8.

15 Véase la opinión de la escritora Mariana Enríquez, que declaró que la era del realismo mágico hispanoamericano ya pasó y que la literatura actual proveniente de esta zona se basa en diferentes fundamentos. Según Enríquez, el realismo mágico se convirtió en una etiqueta superficial para toda la literatura hispanoamericana (Kaňková, 2019). Una opinión parecida la expresó asimismo Volek en su ensayo «Cesta z Argiropole do Maconda» (El viaje de Argirópolis a Macondo). Volek desarrolló en este artículo la idea del *macondismo*, un concepto sobre la interpretación universal y de cierta manera inapropiada de la cultura hispanoamericana fundada sobre las obras literarias hispanoamericanas mundialmente reconocidas. Un ejemplo importante en este sentido lo forman las novelas de Isabel Allende (Volek, 2012: 32).

- FLORES, Ángel (1985[1955]). «El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana». In Ángel Flores (ed.). *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. Puebla: Premiá editora de libros, S. A., pp. 17-24.
- HOUSKOVÁ, Anna (1998). *Imaginace Hispánské Ameriky: hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech*. Praha: Torst.
- KAŇKOVÁ, Markéta (2019). «Éra magického realismu je pryč. Naše literatura je divočejší, říkají latinskoameričtí spisovatelé». *Český rozhlas Vltava.* https://vltava.rozhlas.cz/era-magickeho-realismu-je-pryc-nase-literatura-je-divocejsi-rikaji-7933191 [27. 6. 2021].
- KAPRÁLOVÁ, Dora (2009). «Psaní je pro mě únikem před přízemním rutinním životem, říká Markéta Pilátová». *Idnes.cz*. https://zpravy.idnes.cz/psani-je-pro-me-unikem-pred-prizemnim-rutinnim-zivotem-rika-marketa-pilatova-1wx-/ [27. 6. 2021].
- LEAL, Luis (1995[1967]). «Magical Realism in Spanish American Literature». In Louis Parkinson Zamora; Wendy B. Faris (eds.). *Magical Realism, Theory, History, Community*. Durham; London: Duke University Press, pp. 119-124. https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw5w1.10.
- LUKAVSKÁ, Eva (1991). «¿Lo real mágico o el realismo maravilloso?». Études *Romanes de Brno*, 21, pp. 67-77.
- LUKAVSKÁ, EVA (2003). «*Zázračné reálno*»: *magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host.
- MACHALA, Lubomír (2010). «3 x 2 = ? Nad prózami Hany Andronikové, Markéty Pilátové a Petry Soukupové». In Jan Matonoha (ed.). *Česká literatura v perspektivách genderu.* Praha: Filip Tomáš – Akropolis, pp. 229-237.
- MENTON, Seymour (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de cultura económica.
- PILÁTOVÁ, Markéta (2007). *Žluté oči vedou domů.* Praha: Torst.
- SHAW, Donald L. (2017). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- VOLEK, Emil (1990a). «Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: Hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana». *INTI, Revista de literatura hispánica*, 31, pp. 3-20.
- VOLEK, Emil (1990b). «Emil Volek sobre Ángel Flores ed.: El realismo mágico en el cuento hispanoamericano». *INTI, Revista de literatura hispánica*, 31, pp. 191-192.
- VOLEK, Emil (2012). «Cesta z Argiropole do Maconda. Latinskoamerický intelektuál a cesty modernizace». *Svět literatury*, 45, pp. 5-45.
- WARNES, Christopher (2009). *Magical Realism and the Postcolonial Novel*. New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230234437.
- YATES Donald (ed.) (1975). *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica: Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana.* Lansing: Michigan State University.

Jakub Lukáš
Katedra české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita
Reální 5
701 03 OSTRAVA
República Checa

LA QUÊTE IDENTITAIRE À TRAVERS L'ALLOFICTION DANS LE ROMAN *PREMIER SANG* D'AMÉLIE NOTHOMB

doi.org/10.15452/SR.2023.23.0009

Jana Pecníková[1]
Université Matej de Banská Bystrica
Slovaquie
jana.pecnikova@umb.sk
[1] ORCID : 0000-0002-6596-5685

Lucia Ráčková[2]
Université Matej de Banská Bystrica
Slovaquie
lucia.rackova@umb.sk
[2] ORCID : 0000-0002-1246-1889

Résumé. Il y a un manque de ressources au sujet de l'allofiction, un genre d'écriture autobiographique. Néanmoins, il est important de définir et d'introduire ce terme dans une communauté universitaire plus large. Cette étude vise à analyser et à clarifier l'allofiction en étudiant le roman *Premier sang* (2021) écrit par la romancière belge Amélie Nothomb. Elle s'appuie sur le concept de Serge Doubrovsky développé dans *Après-vivre* (1994) où l'allofiction fait partie de l'autofiction. Un autre aspect important du roman en question est la quête d'identité de l'auteur. Il est à supposer qu'Amélie Nothomb révèle par le biais de l'allofiction son identité belge, familiale, professionnelle, sexuelle, liée à son passé familial, ou mémoire familiale. Les résultats de notre recherche confirment que le récit du roman relève un nombre important de traits identitaires. La prévalence de l'identité belge se mêle à l'identité familiale, à savoir de la noblesse belge et à l'identité professionnelle de culture belge tout en restant un personnage multiculturel, chanteur de nô japonais et admirateur de Rimbaud.

Mots-clés. Amélie Nothomb. Premier sang. Autofiction. Allofiction. Quête d'identité. Œuvre littéraire.

Abstract. The quest for identity through allofiction in Amélie Nothomb's novel *First blood*. There is a lack of resources about allofiction, a kind of autobiographical writing. It is important to define and introduce the term to the wider academic community.

This study aims to analyze and clarify allofiction by examinating the novel *Premier sang* (2021) written by Belgian novelist Amélie Nothomb. Authors rely on the concept of Serge Doubrovsky developed in *Après-vivre* (1994) where allofiction is part of autofiction. Another important aspect of the novel in question is a quest for the identity of the author. It is assumed that Amélie Nothomb reveals through allofiction her Belgian, family, professional and sexual identity, linked to her family past, or family memory. The results of our research confirm that the narrative of the novel reveals a significant number of identity traits. The Belgian identity is prevalent and mixed with the family identity, namely Belgian nobility and the professional identity, while underlining her multicultural character, such as being a singer of Japanese Noh and an admirer of Rimbaud.

Keywords. Amélie Nothomb. *First blood*. Autofiction. Allofiction. Quest for identity. Literary work.

1. Introduction

Le trentième roman d'Amélie Nothomb *Premier sang* où le personnage principal est son père Patrick Nothomb, nous évoque *Après-vivre* (1994) de Serge Doubrovsky (cf. Kotin Mortimer, 2009) où il décrit de manière héroïque le personnage de son oncle Henri. Les lecteurs ressentent dans le récit doubrovskien sur la vie quotidienne une sorte d'idéalisme et de mélange de quelque chose de plausible et de réaliste à la fois, autrement dit du « vréel ». De manière similaire à celle de Serge Doubrovsky, Amélie Nothomb présente son père comme quelqu'un qui a sauvé la vie de 1500 hommes lors d'une prise d'otage au Congo belge en 1964. Le but de notre article est de définir l'allofiction à partir de l'analyse de ce roman nothombien qui est une plongée dans l'histoire familiale des Nothomb, faisant partie de la noblesse belge catholique, en se concentrant principalement sur les traits identitaires présents dans le roman.

Les genres littéraires de l'allofiction ainsi que l'autofiction encouragent l'étude de l'identité dans une œuvre littéraire (Bednárová, 2011), c'est pourquoi notre second objectif est d'identifier, d'étudier et d'analyser la quête d'identité dans le roman *Premier sang*. Le concept de l'identité est d'habitude basé sur la forme du récit écrit à la première personne « je ». Comme le roman *Premier sang*, dont le héros principal est Paddy, à savoir Patrick Nothomb,[1] est écrit à la première personne, au premier point de vue, il peut paraître que c'est l'identité paternelle qui est revendiquée. En fait, son personnage est ressuscité peu après sa mort par sa fille, l'écrivaine Amélie Nothomb. Ce fait ne répond pas à l'exigence du pacte autobiographique où l'auteur égale le personnage principal du roman.

En réfléchissant sur les traits identitaires chez Nothomb, nous supposons que dans son cas, il s'agit de la quête de son identité belge, familiale, professionnelle, sexuelle à travers le personnage de son parent. Cette identité est liée à son passé familial, ou sa mémoire familiale représentée par le roman *Premier sang*. Viart (in Bednárová, 2011) confirme qu'une écriture familiale peut être une forme d'autobiographie par procuration. En décortiquant ce roman de Nothomb et sur les questions de l'identité, nous nous appuyons, entre autres ressources, également sur nos précédents travaux indépendants (Hrčková (Ráčková), 2015 ; Ráčková, 2017 ; Pecníková – Slatinská, 2017 ; Pecníková – Pondelíková, 2020 ; Pecníková 2020).

2. Le cadre théorique

2.1 Écriture autobiographique

Les deux termes, autofiction et allofiction, sont assez nouveaux dans les études littéraires contemporaines. C'est en 1975 que Roland Barthes prend un tournant inattendu avec son autobiographique *Roland Barthes par Roland Barthes*, où il ouvre la voie à l'autofiction (Faerber, 2014 : 319). L'autofiction est donc un terme des études littéraires contemporaines qui apparaît comme un nouveau genre à la fin des années 1970. Le concept a été développé plus

1 Patrick Nothomb a aussi écrit un livre sur son expérience de la prise d'otage au Congo belge, intitulé *Dans Stanleyville : journal d'une prise d'otage* (1993 ; 2007) (Nothomb, 2021 : 98). Le caractère documentaire de ce livre est à souligner. Il ne s'agit donc pas d'une fiction mais de la transmission par écrit de faits vécus.

en détail dans le *Pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune, suivi par l'étude *Autobiographie, vérité, psychanalyse* (1980) de Serge Doubrovsky et par Vincent Colonna qui dans sa thèse de doctorat *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)* (1989), écrit sous la direction de Gérard Genette, parle de l'autofiction comme d'un phénomène littéraire universel. Colonna a continué d'enrichir le sujet dans *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004). Parmi les ouvrages les plus récents, on peut citer Laurent Jenny : *L'Autofiction* (2003) et Joël Zufferey : *L'Autofiction : variations génériques et discursives* (2012). Comme on peut le voir, ce sont surtout les travaux théoriques français qui ont joué un rôle clé dans la réflexion sur l'écriture autobiographique dans le contexte européen (Bednárová, 2011 : 19). Si nous voulions citer une œuvre qui réponde à ces critères théoriques établis, le prototype du genre autobiographique, dans la conception lejeunienne, reste *Les Confessions* de Rousseau où le « je » englobe l'auteur-narrateur-personnage (El Bahi, 2022 : 309-320).

2.2 *Premier sang* d'Amélie Nothomb

L'autofiction en littérature francophone est, parmi d'autres, représentée par Nothomb : « Les romans d'Amélie Nothomb peuvent, en fait, être classés en deux grandes catégories : d'une part, les œuvres intenses d'inspiration autobiographique, qui s'inspirent des expériences de vie de l'auteur et, d'autre part, les romans de pure fiction, où réalité et fantaisie se donnent souvent la main pour construire un univers bizarre, étrange et quelque peu familier, semblable au nôtre » (Harşăn, 2014 : 112).

Philippe Lejeune pense le « je » autobiographique comme une entité constante (in El Bahi, 2022 : 306), nous pourrons dire que *Premier sang,* écrit à la personne « je » oscille entre autobiographie et biographie, comme l'auteur n'est pas Patrick Nothomb mais sa fille Amélie. Il s'agit donc d'une sorte d'incarnation dans le personnage du père. Le pacte autobiographique consiste en « l'affirmation dans le texte [de l'autobiographie] de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture » (Lejeune, 1975 : 24 in El Bahi, 2022 : 307). Dans le cas des Nothomb, c'est donc seulement le nom de famille qui reste identique.

Néanmoins, les traits autobiographiques sont incontestables dans le roman. Il s'agit d'un récit rétrospectif, raconté par un personnage réel qui parle de l'histoire de sa personnalité[2]. La forme de la biographie est démentie par le récit à la première personne. Il est bien possible que des traits fictionnels se présentent aussi, mais pour le lecteur, la tâche de distinguer le réel de la fiction n'est pas facile et restera un mystère. Toute l'œuvre d'Amélie Nothomb est un mélange plein de contradictions. Mélange de tragique et d'amusant, mais aussi mélange de fiction et de réalité : « […] la réalité se mélange à la fiction chez Amélie Nothomb qui ne peut pas se passer de ce qu'elle ressent et de ce qu'elle a vécu, même dans les romans qui ne sont pas forcément autobiographiques » (Hrčková (Ráčková), 2015 : 87).[3]

2 Définition de l'autobiographie : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1975 : 14 in El Bahi, 2022 : 306).

3 Une analyse plus approfondie de ces aspects est présentée dans *Les personnages féminins dans les œuvres choisies d'Amélie Nothomb* (Ráčková, 2017).

En ce qui concerne la position temporelle vis-à-vis de l'histoire racontée, nous avons affaire à un récit autodiégétique au passé.

La question qui émerge est de savoir comment classifier le trentième roman de Nothomb *Premier sang* ? Ses caractéristiques sont opaques et parfois contradictoires. Le roman en question est écrit à la première personne. Le personnage principal est Paddy, c'est-à-dire Patrick Nothomb, qui est également le narrateur du roman. À première vue, on pourrait y voir une biographie de ce narrateur homodiégétique, mais l'ouvrage ne décrit qu'une période de la vie paternelle de Nothomb et le texte est écrit à la première personne du singulier. L'histoire s'arrête lorsqu'il a 28 ans. Il ne s'agit pas non plus de fictionnalisation de soi, car l'auteur et le personnage principal n'ont pas le même nom. C'est pourquoi l'œuvre peut être qualifiée d'allofiction, de fictionnalisation de l'autre. Il faut dire qu'un terme ne peut être défini selon une œuvre d'un seul auteur, mais nous pensons que chaque définition de l'allofiction est importante pour compléter les définitions dorénavant lacunaires dans la théorie littéraire. Il est nécessaire d'ajouter que la figure paternelle de Patrick Nothomb est également présente dans d'autres œuvres d'Amélie Nothomb, notamment dans *Biographie de la faim* (2004). Une réflexion sur le statut du père en général se trouve dans son livre *Tuer le père* (2011).

Le livre *Premier sang* (Albin Michel, 2021) est avant tout la réconciliation avec la mort du père. C'est une expression d'amour tendre et d'adieu à son encontre. À noter qu'Amélie Nothomb n'a pas pu assister aux obsèques de son père en raison des restrictions dues à la propagation du virus Covid-19 et à l'impossibilité de voyager de Paris en Belgique. De plus, c'est une quête identitaire de l'auteur qui se réalise à travers le personnage d'un parent. Il est à souligner que contrairement à Serge Doubrovsky, qui est présent à côté de son oncle Henri, en tant que personnage du roman, le personnage de Nothomb, de son vrai nom Fabienne Claire, est absente dans le roman en question du fait qu'à l'époque où le roman se déroule, elle n'est pas encore née. Cependant, sa future existence est évoquée à la fin du roman quand Patrick reçoit la question de savoir s'il désire avoir un troisième enfant (Nothomb, 2021 : 96).

2.3 L'identité

Dans ce sous-chapitre, nous allons voir s'il s'agit d'identité familiale, nationale et de personnalité (féminine, professionnelle) qui est développé au sein du roman. L'écrivaine d'expression française Amélie Nothomb est une Belge installée en France. Bien que le français soit sa langue maternelle, son histoire langagière ainsi que l'histoire de sa vie est bien plus complexe qu'il n'y paraît. Elle est née et a passé sa première enfance au Japon et dans de nombreux autres pays lorsqu'elle a suivi son père, diplomate de carrière. Son identité s'est développée de manière très spécifique dans des conditions multiculturelles.

Au fond d'elle-même, elle personnifie plusieurs identités entre lesquelles elle ne peut pas choisir. Son identité, ce qui fait qu'elle n'est identique à aucune autre personne, est composée d'éléments virtuels illimités, présentés par la complexité des mécanismes de l'identité dans un processus dynamique.

L'identité n'est pas une donnée intangible et immuable (Pecníková – Slatinská, 2017; Pecníková, 2020). Elle se construit et se transforme dans les multiples situations et interac-

tions avec l'environnement tout au long de notre vie. Elle est le résultat d'un processus dynamique de construction sociale, historique et culturelle qui incorpore les normes, les valeurs et les représentations culturelles. Si on parle d'identité culturelle, on la définit comme quelque chose qu'on a en partage avec les autres membres de notre groupe culturel dans le cadre de l'enculturation, qui commence dès l'enfance et qui dure tout au long de notre vie.

L'identité culturelle est à la base composée (Wieviorka, 2000 ; Abou, 2011 ; Fukuyama, 2019). L'identité composite se présente en confrontation avec une multitude de situations d'interactions, qui provoquent et demandent une réponse identitaire spécifique. D'autre part, un signe spécifique de cette identité, est l'endroit auquel nous appartenons. Cette appartenance est un mot clé pour comprendre les codes culturels, les schémas et le sentiment d'appartenance à une société ou à plusieurs groupes, sous-groupes et traditions culturelles. Ainsi, la même personne peut être d'origine belge, chrétienne, végétarienne, artiste, résidente à Paris, femme, européenne, écrivain. Chaque personne peut être caractérisée par plusieurs appartenances simultanées et successives. Parfois, nous trouvons aussi le terme d'identités multiples à la place d'identité composée avec un sens identique.

La transformation de l'identité est un processus qui dure toute la vie, parfois suivi d'une crise d'identité (Wieviorka, 2000 ; Fukuyama, 2019). Très souvent, cela se produit sous l'effet de changements de vie, de tragédies. Si nous traversons les frontières culturelles, nous pouvons prendre conscience de notre identité culturelle beaucoup plus rapidement qu'en restant chez nous. C'est ce qui nous rend « étranger ». Mais l'identité liée au domicile peut aussi être formée dès l'enfance par les histoires des ancêtres, des membres de la famille et peut survivre dans la mémoire collective de la famille, du groupe, de la société. Il en résulte des stratégies identitaires qui peuvent apparaître et s'appliquer lorsque nous développons notre identité personnelle. Et tout le monde a diverses conditions pour le faire.

Le cas d'Amélie Nothomb peut être vu à différents niveaux d'identité : on peut avoir un aperçu des racines familiales liées à l'enfance de son père et de l'identité familiale qui est très composite : belge, aristocratique et catholique de droite. De plus, il ressent un manque de mère toujours absente. Elle ne lui rend visite que le dimanche. Elle s'est fait veuve après la mort de son mari quand Patrick n'avait que 8 mois. La vie de Paddy est très particulière car elle nous offre une autre introspection profonde de la quête identitaire : pas seulement en tant que patriote belge, aussi dans l'histoire dramatique du Congo. Les niveaux identitaires du roman sont complétés par le féminisme ouvert d'Amélie Nothomb, son identité sexuelle et suivis de l'identité littéraire du roman qui s'appuie sur l'intertextualisation, des propos sur des auteurs qui peuvent rendre l'histoire interconnectée entre eux. L'allofiction peut être vue comme un outil pour dépeindre la stratégie identitaire appliquée dans la famille, à travers le regard d'Amélie Nothomb.

3. L'analyse

3.1 L'allofiction nothombienne

La classification du roman *Premier sang* (2021) n'est pas facile. Il est situé au carrefour de l'autobiographie, du récit familial, de l'autofiction/allofiction. Philippe Lejeune (1975) défi-

nit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Cette définition fait allusion au fait que le roman est écrit une année après la mort du consul belge Patrick Nothomb par sa fille qui se trouve également sur la couverture de ce dernier. De plus, si nous voulions parler du récit familial, un autre problème émerge, celui du narrateur homodiégétique et du récit raconté à la première personne « je ». Force est de constater que le récit familial est une histoire d'un ancêtre racontée à la troisième personne « il » ou « elle ». *Premier sang* est un livre unique d'Amélie Nothomb. Il ne s'agit ni de récit autobiographique, ni de fiction qui sont les deux grandes catégories distinctives de son œuvre. Les récits autobiographiques nothombiens sont écrits à la première personne (par ex. *Nostalgie heureuse*). Il n'est pas rare que son père soit un personnage de ses récits autobiographiques, par ex. *Biographie de la faim*, *Métaphysique des tubes*. Par ailleurs, ces romans sont de même, tout comme *Premier sang,* une sorte de mémoire. Dans *Métaphysique des tubes*, Amélie Nothomb nous raconte sa vie jusqu'à l'âge de 3 ans. Dans *Biographie de la faim*, son histoire d'anorexique est évoquée.

3.2 Quête identitaire

Dans le roman *Premier sang* de Nothomb, nous pouvons identifier le phénomène appelé « écriture intime » (cf. Bednárová, 2011 : 19). Bednárová souligne que la verbalisation, la textualisation et la fictionnalisation d'expériences authentiques peuvent fonctionner dans la littérature contemporaine également comme un moyen de thérapie, de faire face aux traumatismes (2011 : 20). L'effet thérapeutique de l'écriture est également accentué par Z. Malinovská (2011 : 28). Pour Nothomb, l'écriture est un moyen de thérapie, de réconciliation avec la mort de son père, à laquelle elle ne s'attendait pas. Selon Viart, le récit familial est une forme d'autobiographie par procuration. L'histoire d'un autre ancêtre est une digression nécessaire vers le soi (Viart in Bednárová, 2011 : 26). Amélie Nothomb, elle-même, qualifie ce livre d'« hommage vitaliste » à « l'amor fati » de Nietzsche – l'acceptation du destin (Zdravič, 2021).

3.2.1 L'identité familiale

Le but de ce livre est de s'approcher le plus possible de son père et de le laisser reposer dans l'éternité. De le ramener à la vie pour un moment et réouvrir son histoire personnelle. On peut voir que l'identité composite d'Amélie Nothomb est très similaire à l'identité de son père. Dans la ligne principale du roman, nous aimerions mettre en évidence les récits de la solitude, quand les deux (Amélie et Patrick) peuvent se sentir seuls, même dans des situations différentes. L'enfance solitaire du père fait penser à la solitude d'Amélie Nothomb dont elle a souffert pendant son enfance et son adolescence. Il est à rappeler que Patrick Nothomb a été élevé par ses grands-parents maternels. À l'âge de 8 mois, son père est décédé et sa mère s'est retrouvée trop veuve pour aimer et s'occuper de son fils.

En revanche, la solitude de l'auteur est liée avec son identité, elle est belge d'origine mais son appartenance est un problème *sui generis* (unique), car, bien qu'elle soit la fille

d'un diplomate belge, elle est née au Japon et a grandi ailleurs (Japon, Chine, États-Unis, Bangladesh, Burma/Birmanie (Myanmar), Royaume-Uni, Laos, Belgique et France).

La famille Nothomb est représentée de manière très détaillée. Les règles non écrites, les traditions familiales et la hiérarchie interne sont bien présentées. Comme dans l'exemple qui fait référence à la disparition du père de Patrick Nothomb qui est mort dans un accident de déminage : « Comme quoi, mourir est une tradition familiale » (Nothomb, 2021 : 8). Pour décrire les parents de Patrick, Nothomb travaille avec l'image faite comme un portrait idéalisé, avec une allusion à la littérature : « Deux années plus tôt, il avait épousé Claude, ma mère. C'était le grand amour comme on le vivait en cette Belgique des bons milieux qui évoque si singulièrement le dix-neuvième siècle : avec retenue et dignité. Les photos montrent un jeune couple se promenant à cheval en forêt. Mes parents sont très élégants, ils sont beaux et minces, ils s'aiment. On dirait des personnages de Barbey d'Aurevilly » (Nothomb, 2021 : 8). En regardant le contenu des descriptions de famille, nous pouvons confirmer que la famille Nothomb est décrite comme très prestigieuse, de haut niveau social, comme une famille aisée, aristocratique. Patrick dit ceci à propos de la manière de l'habiller, quand il était enfant : « Elle me laissa pousser les cheveux et me vêtit de costumes de velours noirs ou bleus, avec des cols de dentelle de Bruges. J'avais des bas de soie et des bottines à boutons » (Nothomb, 2021 : 10). De plus, le nom de famille Nothomb est associé au catholicisme extrême, à l'aristocratie catholique belge.

Malgré l'aisance de sa famille d'origine, l'enfance de Patrick n'a pas été facile. Il a été élevé par ses grand-parents maternels, vu l'absence de sa mère qui lui rendait visite une fois par semaine. Cependant, Claude était populaire dans la société et présente aux soirées mondaines de la noblesse belge. En voici la preuve dans le texte de Nothomb : « Le sourire figé de Claude apparut sur la quasi-totalité des photos de soirées du gotha belge, dès 1937. On l'invitait partout, avec le sentiment que sa présence garantissait la bonne tenue, le bon goût de la réception » (Nothomb, 2021 : 10). Outre le snobisme et les bonnes manières de la famille, l'enfance de Patrick et sa jeunesse ont été marquées par l'absence douloureuse de sa mère. La situation qui n'était pas habituelle dans les « bonnes familles ». Sa mère et son amour sont devenus invisibles dans son identité personnelle. Par la plume d'Amélie Nothomb, il écrit : « J'aimais ma mère d'un amour désespéré. Je la voyais peu. Chaque dimanche midi, elle venait déjeuner chez ses parents. Je levais les yeux vers cette femme magnifique et j'accourais, bras ouverts. Elle avait une manière spéciale d'éviter l'étreinte, elle me tendait les mains afin de ne pas me soulever. Était-ce de peur de ruiner sa belle toilette ? D'un sourire crispé, elle disait : – Bonjour, Paddy. La mode était à l'anglicisme » (2021 : 11). Plus loin dans le texte, il décrit une admiration inconditionnelle à l'égard de sa mère : « Ses chaussures à talons faisaient en s'éloignant un bruit superbe qui me rendit malade d'amour » (2021 : 12). Pour le quatrième anniversaire de Patrick, sa grand-mère lui a proposé de se faire peindre dans les bras de sa mère par le meilleur portraitiste de Bruxelles. Ce tableau a vraiment été réalisé et l'a suivi pendant toute sa vie. Il incarnait l'amour et le bonheur de la mère et de son fils qui n'existait pas en réalité. Dans *Premier sang*, Amélie Nothomb lui attribue ces mots : « Ainsi, la nuit, je m'endormais en contemplant une icône maternelle de plus en plus fictive » (Nothomb, 2021 : 16).

Une fois Patrick Nothomb adulte, sa famille du côté paternel vivant au château du Pont d'Oye n'était pas d'accord avec son choix d'épouser Danièle Scheyven,[4] issue d'une famille flamande un peu inférieure à la famille Nothomb. Voilà un échantillon du roman qui parle de ce désaccord :

> « – Cette demoiselle n'est pas d'une assez bonne famille pour nous. – Grand-Père, qu'est-ce que vous racontez ? – Nous sommes les Nothomb, je te rappelle. C'est un Nothomb qui a rédigé la Constitution de notre pays » (Nothomb, 2021 : 73).

3.2.2 L'identité belge et multiculturelle

Il est évident que l'environnement multiculturel joue un rôle important pour la création d'une allofiction unique. C'est ce que nous pouvons observer dans de nombreuses situations différentes dans le roman. Dans les extraits choisis, nous passons de contextes très locaux et régionaux d'incompréhensibilité des mots à une expression basée sur la culture et, plus tard, à des souvenirs de prise d'otage. C'est le mélange des contextes qui peut illustrer la composition de l'identité culturelle et linguistique de Patrick, évoquée par Amélie Nothomb. Plusieurs références à la culture de base, à savoir belge, sont évoquées dans le roman, souvent avec l'humour typique nothombien, par exemple l'hymne national belge *La Brabançonne* chanté par Donate, une tante anormale de Paddy mais plus âgée que lui seulement de deux ans. Amélie Nothomb la décrit ainsi, bien évidemment par la voix du père : « Elle était couchée sur son lit et chantait *La Brabançonne* dont elle avait remplacé les paroles par oui oui oui. Jamais je n'ai entendu de version plus positive de l'hymne national belge » (Nothomb, 2021 : 39). Un autre belgicisme présent dans le récit est une « shtouf », il s'agit de l'expression issu du patois local désignant une pièce pour se réchauffer. « La shtouf désignait un mode de vie qui permettait de survivre à l'hiver ardennais. Il s'agissait d'entasser tous les êtres vivants d'une maison, animaux inclus, dans la seule pièce qui pouvait les contenir. Au Pont d'Oye, la pièce en question était le salon médian. Ce n'était pas à proprement parler une shtouf : les chevaux n'y étaient pas admis. Au moins, le froid avait-il aboli les distinctions sociales : Léontine et Ursmar demeuraient avec les Nothomb » (Nothomb, 2021 : 44).[5] Une référence belge liée à la gastronomie se présente aussi, à savoir « spéculoos » défini comme « biscuit croquant à la cassonade, parfois moulé en forme de figurine (d'origine belge) » (*Dictionnaire Le Robert*, 2023). Dans le contexte, ce belgicisme est lié au propos des neveux de Patrick affamés qui lui enviait le luxe de bonbons sur une base quotidienne : « – Et dire qu'à Bruxelles tu as des spéculoos quand tu veux ! dit Colette en me regardant comme si j'étais Sardanapale (Nothomb, 2021 : 45). » Dans cet énoncé, une autre référence multiculturelle se trouve, c'est-à-dire Sardanapale[6] qui désigne un poème de Lord Byron. Ce personnage mythique grec a également été peint par Eugène Delacroix, dans un tableau intitulé *La Mort de Sardanapale*.

4 Dans le récit, Danièle, la future mère d'Amélie Nothomb, a désigné Pierre Nothomb comme un « monstre de snobisme » (Nothomb, 2021 : 75).

5 Léontine et Ursmar étaient les domestiques des Nothomb (conducteur et serveuse).

6 Plus d'information sur cette référence culturelle sur : https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/sardanapale/ [17-08-2023].

Nous trouvons dans le texte aussi une référence à la culture belge et musicale à la fois, un opéra *Castor et Pollux* écrit par un grand compositeur français Jean-Philippe Rameau. Ce renvoi est utilisé pour décrire l'amour fraternel de Patrick et de son seul ami Hubert : « Hubert, qui n'inspirait rien de particulier à qui que ce fût, demeurait indifférent à tous, y compris à lui-même. Nous devînmes inséparables. Les professeurs nous appelaient Durtenothomb ou Nothombédurt, comme Castor et Pollux » (Nothomb, 2021 : 65).

De toute manière, la culture belge reste prédominante dans le récit sur le parent de Nothomb. Nous y identifions une référence à ses études universitaires : « À l'université de Namur, je commençai des études de droit. Namur était l'unique ville belge à trouver grâce aux yeux de Baudelaire » (Nothomb, 2021 : 67), une autre concernant directement la plus grande prise d'otage : « Les Belges choisissent toujours la négociation, répétais-je. – Comme vous ?

– Oui. Je suis représentatif » (Nothomb, 2021 : 88). Cette dernière référence-là est une preuve que Patrick Nothomb se sent un belge représentatif ou au moins il l'est dans les yeux de sa fille cadette.

Un autre fait que nous voulons souligner est que la culture de l'époque (la fin des années 30, le début des années 40) était influencée par l'anglophilie. Nous venons d'évoquer que Claude Nothomb appelait son fils « Paddy ». De plus, elle s'adressait à ses parents ainsi : « Mommy and Daddy ». Donc Patrick était dès les premières années en contact avec d'autres langues.[7]

3.2.3 L'identité professionnelle

Le titre du roman fait référence non seulement aux racines génétiques, mais tout d'abord au mauvais support de la vue du sang de Patrick Nothomb : « – J'ai vu le sang couler du nez de Lucie et tout est devenu noir. – C'était la première fois que tu voyais du sang ? interrogea Grand-Mère. – Je crois, oui. – Eh bien voilà. Tu t'évanouis à la vue du sang. – Ça existe ça ? demanda Simon. – Oui, répondit Grand-Mère. J'avais une vieille tante qui avait le même problème » (Nothomb, 2021 : 56-57). Ce court extrait nous montre le désavantage qui est la réponse à la quête professionnelle du père de Nothomb et le mène ultérieurement vers le choix de la carrière diplomatique où l'on n'est pas normalement en contact avec le sang.

En oubliant le fait que Patrick Nothomb s'évanouissait à la vue de sang, il est à noter que la famille Nothomb préférait plusieurs professions pour son descendant masculin : soldat, poète ou diplomate. Le personnage de Patrick proclame : « Moi qui rêvais de plaire à ma mère, j'exprimai devant elle le souhait d'intégrer l'armée. Maman me regarda avec considération » (Nothomb, 2021 : 58). Mais son grand père l'a interrompu en disant la vérité sur une mauvaise tolérance à la vue du sang, il a continué ainsi : « Et comme Patrick n'a sûrement pas envie de travailler à l'armée comme gratte-papier, je suggère qu'il choisisse une autre carrière » (Nothomb, 2021 : 58). Il suggère donc une autre opportunité : « – Je pourrais devenir poète.

7 Le fait de s'intéresser et de respecter l'identité d'autrui est par ailleurs souligné dans le volume *Les faces multiples de l'identité culturelle française* (Voždová – Holeš (Éds.), 2015 in Bakešová 2015 : 299).

– Ah ça, il en suffit d'un dans la famille ! Tu as envie de crever de faim[8] comme au Pont d'Oye ? s'énerva Bon-Papa » (Nothomb, 2021 : 58). Les deux premières professions soldat et poète étant opposées : le sang contre la plume, le pouvoir contre la fragilité, de sorte que l'orientation finale de sa future carrière vers la diplomatie n'était pas si surprenante. La diplomatie a donné à Patrick l'opportunité d'utiliser les mots comme une épée, et de vivre relativement sans frontières, intérieures ou extérieures. L'identité littéraire de Patrick Nothomb s'est partiellement fait connaître par son livre déjà mentionné *Dans Stanleyville : journal d'une prise d'otage* (1993) et son second livre *Intolérance zéro : 42 ans de carrière diplomatique* (2004).

3.2.4 Identité sexuelle

Le modèle féminin transmis à Patrick Nothomb a surtout été celui de sa grand-mère maternelle qui l'élevait à la place de sa fille Claude. Par contre, cette dernière a été un personnage particulier ne répondant pas aux attentes de l'époque. Son père (grand-père maternel de Patrick) l'a fusillée du regard après l'avoir vue fumer. Claude se défend ainsi : « Je suis une femme malheureuse. Que cela me donne au moins le droit de fumer ! » (Nothomb, 2021 : 11). C'est ce grand-père qui lui sert de modèle masculin principal comme il a très tôt perdu son père, le fils aîné de son autre grand-père Pierre Nothomb qui a également joué le rôle dans la création de l'identité de Patrick. Comme Patrick était un garçon tendre qui jouait avec les filles et n'était pas assez franc, son grand-père maternel a décidé de l'envoyer à l'âge de 6 ans vers sa famille paternelle vivant au château mais d'une manière sauvage. C'est ainsi qu'il a fait la connaissance de ces neveux issus du second mariage de son grand-père, donc du même âge que Patrick, pour devenir plus sauvage et plus viril.

Enfant, Patrick Nothomb a été confondu avec une fille : « – Nous pourrions asseoir la demoiselle sur vos genoux, adossée au bras du fauteuil, proposa-t-il. – C'est un jeune homme, dit Maman » (Nothomb, 2021 : 13).[9] Comme il était un garçon doux, ses camarades de classe l'aimaient bien : « Les petites filles m'aimèrent. Elles déclarèrent que, contrairement aux garçons en général, j'étais gentil et agréable. J'en conçus du plaisir. Avec elles, j'appris à jouer à la poupée et à sauter à la corde » (Nothomb, 2021 : 18).

4. Pour conclure

Le roman *Premier sang* est une prébiographie de l'écrivaine (réflexion sur le troisième enfant à la fin du livre), une recherche de soi en se plongeant dans l'histoire de son père, une réanimation de ce dernier pour se réconcilier avec sa mort. En second lieu, le roman *Premier sang*, recompensé par le prix Renaudot, est un pendant du livre autobiographique *Dans Stanleyville : journal d'une prise d'otage* (1993) écrit par son père.

8 Amélie Nothomb a cassé le mythe de crever de la faim une fois devenu un homme/une femme de lettres. Et sa sœur Juliette est aussi une écrivaine, de littérature de jeunesse et auteure de livres de cuisine. Les rêves littéraires de Patrick Nothomb ont donc été réalisés *a posteriori* à travers ses filles.

9 En revanche, Amélie Nothomb qui ressemblait beaucoup physiquement à son père a été considérée comme un garçon. L'entretien avec Amélie Nothomb est disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=DFjq5Q_p13M [15. 8. 2023].

Bien que dans *Premier sang* soit une question d'allofiction – fictionnalisation de l'autre, sur la couverture du roman figure une photographie d'Amélie Nothomb et non celle de son père. L'explication de ce fait est l'exigence par l'éditeur de la photo de l'auteur. Cette image d'Amélie Nothomb, prise en otage, avec des couteaux autour d'elle, souligne encore plus la confusion entre l'identité nothombienne de Patrick et celle d'Amélie. Il est évident que dans ce livre, Amélie s'incarne dans le personnage de Patrick et mélange la fiction et la réalité dont le résultat est le « vréel » doubrovskien. À l'instar de Serge Doubrovsky qui n'a pas seulement peint le « vréel » en écrivant sur son oncle Henri, mais aussi son admiration et son amour profond, Nothomb utilise l'allofiction pour confesser son amour à son père. De plus, elle le décrit de manière héroïque et se concentre presque exclusivement sur ses côtés positifs. Cette idéalisation est une preuve de la fictionnalisation du roman. L'allofiction sert comme un outil pour montrer l'identité composite de Patrick à travers laquelle s'est créée l'identité unique de sa fille cadette Amélie.

En ce qui concerne l'identité multiculturelle de Patrick Nothomb, grand admirateur du poète maudit français Rimbaud, chanteur de nô japonais, consul dans de nombreux pays, il s'est toujours identifié en tant que belge et représentant de la Belgique. Cette prévalence de l'identité belge est liée non seulement à son identité professionnelle de consul belge mais aussi à son identité familiale de la noblesse belge. Il a passé ses années d'enfance, d'adolescence et de jeune adulte (études universitaires) dans son pays natal, en Belgique.

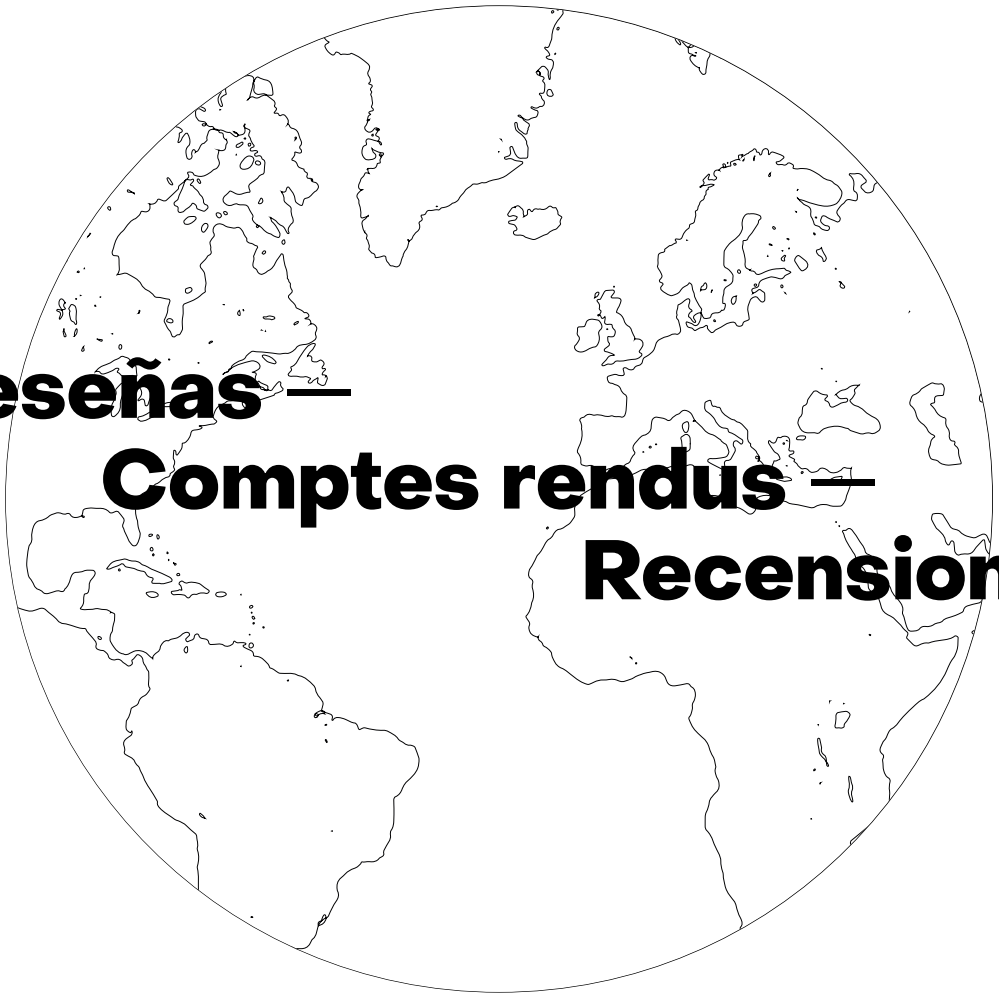
Bibliographie

- ABOU, Sélim (2011). *Communautés et Sociétés.* Beyrouth : AUF.
- *Amélie Nothomb – Premier sang*. https://www.youtube.com/watch?v=DFjq5Q_p13M [15. 8. 2023].
- BAKEŠOVÁ, Václava (2015). « Marie Voždová – Jan Holeš (Éds.), *Les faces multiples de l'identité culturelle française* ». *Romanica Olomucensia*, 27.2, pp. 298-299.
- BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes.* Paris : Éditions du Seuil.
- BEDNÁROVÁ, Katarína (2011). « Ku genéze autobiografického gesta v literárnom diskurze ». *World Literature Studies*, *2*, 20.3, pp. 19-27.
- COLONNA, Vincent (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature*). [Thèse de doctorat]. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires.* Paris : Tristram.
- *Dictionnaire Le Robert* (2023). https://dictionnaire.lerobert.com/definition/speculos [20. 7. 2023].
- DOUBROVSKY, Serge (1980). « Autobiographie, vérité, psychanalyse ». *L'Esprit Créateur, Autobiography in 20th-Century French Literature*, 20.3, pp. 87-97.
- DOUBROVSKY, Serge (1994). *Après-vivre.* Paris : Grasset.
- EL BAHI, Abderrahim (2022). « Le zèle autobiographique dans Aurélia de Gérard de Nerval ». *Romanica Olomucensia*, 34.2, pp. 303-322. https://doi.org/10.5507/ro.2022.025.
- FAERBER, Johan (éd.) (2014). *Chronologie de la littérature française. Du moyen âge à nos jours.* Paris : Hatier.
- FUKUYAMA, Francis (2019). *Identita*. Praha : Malvern.
- HARŞĂN, Monica (2014). « Identités en conflit et "culture clash" dans Stupeurs et tremblements d'Amélie Nothomb ». *Bulletin of the Transilvania University in Braşov, Series IV, Philosophy & Cultural Studies*, 2, pp. 111-116.

- HRČKOVÁ (RÁČKOVÁ), Lucia (2015). « Les visages de l'amour et de l'amitié dans les romans d'Amélie Nothomb ». *Philologia*, 25.1, pp. 83-93. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave.
- JENNY, Laurent (2003). *L'Autofiction* « Méthodes et problèmes ». Genève : Département de français moderne, Université de Genève.
- KOTIN MORTIMER, Armine (2009). « Autofiction as Allofiction : Doubrovsky's L'Après-vivre ». *L'Esprit Créateur*, 49.3, pp. 22-35. https://doi.org/10.1353/esp.0.0187
- *Linternaute dictionnaire français* (2023). https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/sardanapale/ [17. 8. 2023].
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Pacte autobiographique.* Paris : Le Seuil.
- MALINOVSKÁ, Zuzana (2011). « Písanie o sebe v súčasnej quebeckej próze ». *World Literature Studies*, 2, 20.3, pp. 28-45.
- NOTHOMB, Amélie (2021). *Premier sang*. Paris : Albin Michel.
- PECNÍKOVÁ, Jana (2020). *Úvod do štúdia kultúr(y).* Banská Bystrica : DALI BB.
- PECNÍKOVÁ, Jana – PONDELÍKOVÁ, Ivana (2020). « Reflection of Afghan Ethnic Identity in A Thousand Splendid Suns by Khaled Hosseini ». *Acta Humanitarica Universitatis Saulensis*, 27, pp. 331-341.
- PECNÍKOVÁ, Jana – SLATINSKÁ, Anna (2017). *Jazyk-kultúra-identita*. Banská Bystrica : Belianum.
- RÁČKOVÁ, Lucia (2017). *Les personnages féminins dans les œuvres choisies d'Amélie Nothomb*. Beau-Bassin : Éditions universitaires européennes.
- VOŽDOVÁ, Marie – HOLEŠ, Jan (éds.) (2015). *Les faces multiples de l'identité culturelle française.* Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci.
- WIEVIORKA, Michel (2000). *La Différence.* Paris : Balland. http://classiques.uqac.ca/contemporains/wieviorka_michel/la_difference/la_difference.pdf [25. 5. 2023].
- ZDRAVIČ, Nada (2021). « Ulicama diplomatičnosti: O romanu "Prva krv" Amélie Nothomb ». https://www.oslobodjenje.ba/magazin/zivot/putovanja/ulicama-diplomaticnosti-o-romanu-prva-krv-amelie-nothomb-693101 [17. 8. 2023].
- ZUFFEREY, Joël (2012). *L'Autofiction : variations génériques et discursives*. Lausanne : Université de Lausanne.

Jana Pecníková
Univerzita Mateja Bela
Filozofická fakulta
Katedra romanistiky
Tajovského 40
974 01 BANSKÁ BYSTRICA
Slovenská republika

Lucia Ráčková
Univerzita Mateja Bela
Filozofická fakulta
Katedra romanistiky
Tajovského 40
974 01 BANSKÁ BYSTRICA
Slovenská republika



Reseñas —
Comptes rendus —
Recensioni

Javier Muñoz-Basols; Yolanda Pérez Sinusía (2022). *Técnicas de escritura en español y géneros textuales. Developing Writing Skills in Spanish*. London: Routledge. 441 págs. ISBN 978-1-138-09672-1.

doi.org/10.15452/SR.2023.23.0010

Técnicas de escritura en español y géneros textuales. Developing Writing Skills in Spanish forma parte de una serie de manuales con el título *Developing Writing Skills* publicados por la editorial Routledge y que ya cuenta con versiones para el inglés, francés, árabe, chino y portugués. Los autores de la presente obra participaron también, junto con Marianne David y Clelia F. Donovan, en el diseño del *Manual pratico de escrita em português*. Ambos cuentan con numerosas publicaciones en el campo de la didáctica de ELE.

El libro que reseñamos tuvo su primera edición en 2011 y, como explican Muñoz-Basols y Pérez Sinusía en la Introducción, son muchas las novedades que se han incorporado.«El método para el aprendizaje de la escritura de este libro sigue los principios de la pedagogía basada en géneros» (p. XVII). Por esta razón, los autores han incluido modelos de textos que el estudiante puede contrastar con su propia escritura y que pueden servirle de guía o inspiración. En total Muñoz-Basols y Pérez Sinusía prestan atención a ocho géneros: el texto narrativo, el descriptivo, el expositivo, el argumentativo, el periodístico, el publicitario, el jurídico y administrativo, y el científico-técnico. El objetivo es, sin lugar a duda, ambicioso, y el resultado una obra que refleja un concienzudo trabajo de recopilación y creatividad. El manual se dirige a alumnos de niveles intermedio y avanzado y cubre una laguna en la enseñanza de ELE, pues escasea este tipo de trabajos en el mercado.

La obra se compone de nueve capítulos, cada uno de los cuales comienza con una breve presentación donde se especifican los «objetivos», se anuncian las «prácticas escritas» y se describe el género textual que se aborda en él («¿en qué consiste?»); esto permite que el usuario del manual conozca con un golpe de vista el contenido y se oriente rápidamente. Al mismo tiempo, todos los capítulos coinciden estructuralmente en los dos apartados que contienen al final: «vocabulario temático» y «actividades de corrección y estilo». Ambas secciones constituyen una novedad de la presente edición.

Entre estos dos bloques –la parte que introduce cada capítulo y la parte que lo cierra– se encuentran las actividades. Los autores sostienen que para producir un género textual es necesario conocerlo a fondo y, por tanto, que el estudiante debe leer este tipo de textos e interiorizar sus características. Los autores plantearán una serie de preguntas que lleven al lector a la reflexión y, de forma inductiva, le hagan descubrir dichas características. Otras veces, presentarán previamente la información que el estudiante, de forma deductiva, aplicará al ejercicio que se le presenta. Muñoz-Basols y Pérez Sinusía alternan este método con maestría. Vaya aquí un simple ejemplo. Nada más comenzar el capítulo sobre el texto narrativo, se le brindan al alumno once minitextos y se le pide que indique a qué tipo de texto pertenece (pp. 4-7). Más adelante, en el mismo capítulo, se explica el tiempo narrativo y a continuación aparecen cuatro fragmentos de novela donde el alumno debe señalar en cuáles hay anticipaciones o *flashforward* y en cuáles se observan evocaciones o *flashback* (pp. 20-21).

Los capítulos contienen abundante información sobre las características de cada género textual. Así, en el dedicado al texto descriptivo se explican los elementos que lo componen y su contexto, la posición del adjetivo, las características de la descripción literaria y de la no literaria, así como sus tipos. Por su parte, el capítulo sobre el texto argumentativo ofrece información sobre las clases de introducción (de síntesis, con cita, con una anécdota, con una comparación, etc.), los tipos de argumentos, de conclusiones, y los rasgos lingüísticos del texto argumentativo (escritura académica y estilo). También el capítulo sobre el texto expositivo incluye un rico material teórico: estructura del texto expositivo (introducción, desarrollo y conclusión), estructura interna (el párrafo, funciones y tipos), características del texto expositivo (morfosintácticas, lexicosemánticas, pragmáticas, fónicas) y estrategias discursivas para elaborar textos expositivos.

Otro de los grandes aciertos de esta obra es la combinación equilibrada de teoría y práctica. La teoría se presenta de forma dosificada y va siempre acompañada de numerosas actividades que

llevan al estudiante a practicar inmediatamente lo aprendido.

La cantidad y variedad tipológica de actividades es otra particularidad de *Técnicas de escritura en español y géneros textuales*. El manual contiene mapas mentales, ejercicios de huecos, de asociación, de reflexión, de selección, de identificación, de clasificación, de transformación, de sustitución, de síntesis, etc. Hay actividades que potencian el crecimiento del vocabulario –tan necesario para la redacción de textos– (a través de sinónimos, antónimos, definiciones, expresiones idiomáticas, tecnicismos, etc.) y otras que refuerzan los conocimientos gramaticales (uso de los tiempos del pasado, posición del adjetivo en relación con el sustantivo, etc.). Lógicamente, los modelos de textos también permiten una interesante explotación didáctica, que va desde actividades de comprensión lectora (de verdadero o falso) hasta actividades relacionadas más directamente con el género textual (estructura del texto, características, recursos lingüísticos, etc.). Para ilustrar esto segundo basta mencionar algunas actividades del capítulo «El texto publicitario», donde se invita al estudiante a señalar en algunos anuncios publicitarios los elementos de la comunicación (emisor, receptor, objetivo, canal y mensaje) (pp. 208-210), en otros los tópicos y estereotipos que presentan (pp. 211-213) y, de nuevo en otros, el destinatario, el mensaje explícito, el implícito y los argumentos esgrimidos (pp. 218-221).

Como era de esperar, todos los capítulos contienen también actividades de redacción, en las que el alumno debe expresarse de manera libre sobre un tema elegido entre los muchos posibles. Trascribimos dos ejemplos pertenecientes al capítulo sobre el texto periodístico: a) «Ahora que ya tienes el titular y la entradilla, elige la noticia del ejercicio anterior que más te haya gustado y complétala en unas 200 palabras» (p. 175); b) «Elige un tema de actualidad y elabora una columna de opinión de unas 250 palabras donde integres algunas de las técnicas anteriores» (p. 201). Las instrucciones en estos casos son muy breves y sencillas; casi siempre se refieren a la extensión del texto, y el tema suele ser de libre elección (imaginar un personaje de una obra literaria y describirlo, resumir el contenido de un cuento, escribir una carta de recomendación para un alumno que desea solicitar unas prácticas en una agencia de prensa en Lima, etc.).

Muñoz-Basols y Pérez Sinusía han acometido un reto admirable en esta obra: dedicar los dos últimos capítulos del libro a dos géneros textuales menos usuales en la asignatura de expresión escrita de ELE: el texto jurídico y administrativo y el texto científico-técnico. Respecto al primero escriben los autores: «este capítulo pretende ser un acercamiento a la comprensión e interpretación de este tipo de textos y a la posibilidad de que el lector pueda redactar algunos de ellos» (p. XV). Para llevar a cabo este propósito, Muñoz-Basols y Pérez Sinusía proponen diversas prácticas escritas: redactar una instancia, complementar una hoja de reclamación o resumir el contenido de una carta comercial, entre otras. En lo que se refiere al texto científico-técnico también se trata de una aproximación. Los autores presentan las características generales de dicho género textual y diferencian entre textos especializados y textos de divulgación, al mismo tiempo que pormenorizan los rasgos morfosintácticos, léxicos y pragmáticos de cada grupo. Las actividades abarcan temas relacionados con la salud, el medioambiente, la arquitectura, la economía, etc.

El noveno y último capítulo, «Consejos adicionales para escribir correctamente», contiene todo tipo de informaciones útiles para el alumno de ELE a la hora de redactar un texto; desde asuntos relacionados con la corrección ortográfica y la puntuación hasta *links* y descripciones de diccionarios y otros recursos online que pueden ayudar en la escritura, pasando por un apartado sobre los marcadores del discurso o «las diez reglas de oro del buen escritor». El manual se cierra con las soluciones a los ejercicios.

La obra *Técnicas de escritura en español y géneros textuales* es, en todos los sentidos, digna de encomio. Quizás un pequeño detalle que se podría evitar en algunas páginas (pp. 54-55; p. 111 ejercicio 10.b.; p. 146 ejercicio 6.d.; p. 176 punto 4; p. 178 ejercicio 7.c.; p. 197 ejercicio 13.c.; p. 343 punto 8) es la referencia al inglés. En cualquier caso, se trata de un pormenor que no resta calidad a la obra, cuestión fuera de debate.

Beatriz Gómez-Pablos
Universidad Comenius de Bratislava
Eslovaquia
gomezpablos@fedu.uniba.sk

Sylvie Monjean-Decaudin (2022). *Traité de juritraductologie. Épistémologie et méthodologie de la traduction juridique*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. 306 pp. ISBN 978-2-7574-3763-6

doi.org/10.15452/SR.2023.23.0011

Les ouvrages traitant de juritraductologie, discipline récente qui se développe notamment depuis les dernières décennies, sont toujours plutôt rares. Le *Traité de juritraductologie*, rédigé par Sylvie Monjean-Decaudin et paru en 2022, s'inscrit justement dans le cadre des publications relevant de cette jeune discipline. Il s'agit d'un ouvrage complexe qui se consacre principalement, comme son sous-titre l'indique, à l'épistémologie et à la méthodologie de la traduction juridique.

Le *Traité de juritraductologie* est divisé en trois parties principales, à savoir *Les prémices et prémisses de la juritraductologie*, *Le droit de la traduction* et *La traduction du droit*. Dans la première partie, composée de deux chapitres, l'auteure présente la genèse de la juritraductologie pour parvenir à la construction de cette discipline nouvelle, tout en se rendant compte que l'histoire de la traduction juridique remonte loin dans le passé. Comme l'auteur l'indique, il est évident que l'émergence de la juritraductologie est à envisager dans la perspective du développement de la linguistique au XX^{e} siècle et de la traductologie à partir des années 1950. Dans l'évolution de cette discipline, Monjean-Decaudin souligne la variété des approches dans différents pays francophones qui ont donné lieu à de nombreuses études sur la langue juridique et sur la traduction juridique se développant à partir des années 1970. Dans des pays plurilingues, parmi lesquels en particulier le Canada, la Belgique et la Suisse, il s'agissait notamment de la discipline appelée jurilinguistique, représentée surtout par Jean-Claude Gémar, tandis qu'en France, c'était la linguistique juridique, fondée par Gérard Cornu et faisant l'objet de son ouvrage principal portant le même nom. L'intensification des relations internationales, le développement du droit international, le multilinguisme, la nécessité de coopération judiciaire ont suscité de nouveaux besoins liés à la traduction des textes juridiques qu'il faut prendre en compte. C'est ainsi que la juritraductologie, branche interdisciplinaire située au carrefour du droit et de la traduction et dénommée par Jacques Pelage, se fait son chemin depuis le début du XXI^{e} siècle.

Dans la deuxième partie de son ouvrage, l'auteure traite du droit de la traduction qu'elle définit comme l'« ensemble des normes qui prescrivent et régissent la traduction ». Elle s'occupe en détail des prescriptions régissant la traduction dans le contexte supra-étatique (contexte du droit international public et du droit international privé) d'une part et dans le contexte étatique d'autre part. Dans le cadre du contexte supra-étatique, elle mentionne l'exemple particulier de l'Union européenne avec sa politique linguistique qui reconnaît en son sein un grand nombre de langues officielles et dont le droit se superpose aux systèmes juridiques nationaux des États membres. Concernant le contexte étatique, Monjean-Decaudin examine les spécificités existant dans différents pays monolingues ou plurilingues. Elle mentionne, entre autres, le cas de la législation linguistique du Canada, se caractérisant par le processus de corédaction de la législation, ou le cas de co-officialité des langues dans certaines régions qui peuvent utiliser leur propre langue en parallèle à la langue nationale officielle du pays (comme le romanche dans la Confédération suisse d'une part ou le catalan et le galicien en Espagne d'autre part). En outre, elle traite de la problématique des prescriptions juridiques et du droit fondamental à l'assistance linguistique (DALAL) qui, notamment dans la procédure pénale, doit être garanti à tout justiciable qui déclare ne pas connaître la langue de la procédure, s'inscrivant ainsi « dans le cadre du droit fondamental à un procès équitable ». Le chapitre 2 est consacré aux validations juridiques de la traduction, plus particulièrement à la validation juridique de la forme de la traduction au sein de laquelle Monjean-Decaudin distingue le formalisme faible et le formalisme fort. Par conséquent, sont à distinguer la traduction libre (non certifiée, non jurée), la traduction assermentée et la traduction légalisée et apostillée, cette dernière étant considérée comme la plus formelle. D'autre part, l'auteure rappelle la validation du fond de la traduction, à savoir la validation de son contenu qui consiste, d'après

elle, à donner plein effet juridique à la traduction, car « une traduction opérant un correct transfert de sens garantit la sécurité juridique, c'est-à-dire la bonne réalisation du droit ».

La troisième et dernière partie de la publication, intitulée la *Traduction du droit*, est consacrée aux problèmes épistémologiques de la traduction. Monjean-Decaudin y soulève des questions portant sur la traduisibilité et l'intraduisibilité du droit, se posant également la question de savoir si la traduction juridique est un cas particulier de la traduction et en quoi elle diffère par rapport à d'autres types de traduction. À cet égard, elle évoque notamment le rapport particulier qui existe entre le droit et la langue et la spécificité qui consiste dans le fait que la traduction juridique n'est pas seulement le transfert d'un énoncé d'une langue vers une autre, mais surtout le transfert d'un système de droit vers un autre. Comme elle le souligne, dans la traduction juridique, le référent n'est pas universel comme dans le cas des autres domaines de spécialité, car la réalité extralinguistique est découpée différemment dans différents systèmes juridiques qui portent une forte marque de l'ancrage culturel. En outre, Monjean-Decaudin s'intéresse aux directions de la traduction juridique et aux spécificités linguistiques du droit sur le plan de la stylistique, de la phraséologie et de la terminologie juridiques. Le chapitre 2 de cette partie présente une méthodologie de la traduction des concepts juridiques complexes, distinguant la méthodologie destinée aux professionnels de la traduction juridique et la méthodologie destinée aux étudiants. La première doit se fonder sur une démarche comparatiste et consiste dans une recherche sémantico-juridique détaillée du terme source, ce qui constitue une étape sémasiologique. Cette démarche permet de repérer un ou plusieurs candidats termes dans la langue cible pour en choisir, finalement, le plus convenable pour le contexte cible. Pour ce qui est des étudiants en traduction, l'auteure propose une méthodologie tout à fait concrète, répartie en plusieurs étapes et élaborée de manière qu'elle soit acceptable et accessible même aux étudiants non-juristes.

Sylvie Monjean-Decaudin a réussi à présenter la problématique de la juritraductologie dans toute son ampleur et toute sa complexité. En effet, elle a exposé le développement de cette discipline récente et a dressé la situation actuelle de la problématique, avec une attention particulière prêtée aux prescriptions qui régissent la traduction juridique et aux questions épistémologiques et méthodologiques de ce type de traduction. Il s'agit indubitablement d'un ouvrage remarquable apportant des connaissances précieuses et actuelles dans le domaine de la théorie de la traduction. Ainsi, la publication est à recommander notamment aux traductologues et traducteurs, linguistes, jurilinguistes et comparatistes ainsi qu'aux étudiants en traduction.

Zuzana Honová
Université d'Ostrava
République tchèque
zuzana.honova@osu.cz



Informes —
Informations —
Informazion

Profilingua 2023. Nouvelles technologies et nouvelles approches didactiques dans l'enseignement des langues de spécialité. Plzeň, Université de la Bohême de l'Ouest. Le 6 octobre 2023.

doi.org/10.15452/SR.2023.23.0012

Le colloque *Profilingua*, qui a déjà une tradition de longue date, a été axé cette année sur les nouvelles technologies et les nouvelles approches didactiques dans l'enseignement des langues de spécialité. C'est le Département des langues romanes de la Faculté des lettres de l'Université de la Bohême de l'Ouest qui s'est chargé de son organisation. Le domaine de l'enseignement de la langue de spécialité est marqué par les bouleversements technologiques plus que les autres domaines de la pédagogie. À notre avis, deux facteurs ont ouvert de nouvelles pistes de réflexion, à savoir la fermeture des établissements scolaires et universitaires provoquée par la COVID-19 à partir du printemps 2020, forçant de nombreux enseignants à employer de nouvelles technologies éducatives, et les progrès et la diffusion de l'intelligence artificielle. Les deux suscitent autant d'espérances que d'anxiétés, en lien avec les bénéfices et risques de la technologie impliquée dans l'enseignement.

Après l'ouverture du colloque par Marie Fenclová, le programme a commencé par la conférence plénière « Innovation et éducation », prononcée par Tomáš Klinka de la Faculté de pédagogie de l'Université Charles à Prague. Dans sa communication, M. Klinka a présenté les interprétations possibles du mot *innovation*, et ce non seulement dans le cadre de la pédagogie. Le terme ne dénote pas exclusivement l'innovation *technologique*, même si celle-ci est ordinairement sous-tendue. Il a décrit le déroulement de l'innovation dans le processus éducatif, en attirant l'attention sur les pièges et le potentiel qu'apportent et offrent les innovations dans le domaine de la didactique des langues étrangères.

Il est impossible d'énumérer toutes les communications présentées lors du colloque, et nous allons donc nous arrêter au moins brièvement sur celles qui ont touché la langue française. Dans la « Collecte de données pour l'analyse des besoins des étudiants en français de spécialité », Hana Delalande, de la Faculté de pédagogie de l'Université Masaryk à Brno, a parlé de la méthodologie de recherche sur le thème de la compétence de communication interculturelle en français de spécialité, discutant sur les possibilités de collecte de données dans le milieu du travail et les difficultés possibles pour le chercheur dans le contexte du travail. Hana Delalande a présenté les résultats de l'analyse des besoins de développement des compétences linguistiques et de communication interculturelle chez les étudiants en français de spécialité.

Zuzana Honová, de la Faculté des lettres de l'Université d'Ostrava, a abordé les questions soulevées par le développement rapide des nouvelles technologies et de l'intelligence artificielle, en particulier de la traduction automatique. Elle a souligné leur impact sur l'ensemble du secteur de la traduction ainsi que sur la transformation du rôle professionnel du traducteur. Elle a signalé que ces changements récents nécessiteront sans aucun doute une révision des approches dans la formation universitaire des futurs traducteurs et a suggéré quelques pistes pour exploiter les instruments de traduction automatique dans l'enseignement.

Dans sa contribution sur les « Nouvelles technologies de l'information : entre Babylone et dystopie », Lucie Divišová de la Faculté des lettres de l'Université de la Bohême de l'Ouest a rappelé qu'en décrivant la transformation du monde, la littérature a progressé depuis la science-fiction classique de Jules Verne, en passant par la dystopie fictive de science-fiction de George Orwell, vers une dystopie qui traite des phénomènes menaçant le monde contemporain. Le monde virtuel est omniprésent et la littérature française contemporaine l'ironise dans les écrits de Michel Houellebecq ou de Benoît Duteurtre, ou met en garde contre celui-ci, comme dans les romans de Delphine de Vigan et Solange Bied-Charreton. Contrairement aux visions dystopiques, la littérature spécialisée perçoit les nouvelles technologies de l'information comme une ressource permettant d'approfondir les compétences en langue et en lecture, fonctionnant comme un support et un compagnon pour les usagers. Le but de la contribution de Lucie Divišová était de cartographier les deux approches des nouvelles technologies de l'information, optimiste

et dystopique, et de trouver un équilibre délicat entre les deux concepts lorsqu'il s'agit de textes littéraires.

La contribution d'Iva Dedková, de la Faculté des lettres de l'Université d'Ostrava, intitulée « Les transferts linguistiques entre les langues romanes et le tchèque », a été consacrée à l'analyse des transferts linguistiques positifs et négatifs dans les domaines du genre grammatical des noms, des prépositions et des faux-amis. Après une introduction théorique à la problématique, touchant la linguistique appliquée ainsi que la didactique des langues, elle a présenté les résultats d'une tâche expérimentale réalisée en 2021 et 2022. L'objectif de cette tâche était de répondre, entre autres, aux questions suivantes : Quelles erreurs caractéristiques commettent les locuteurs natifs de la langue A lors de l'apprentissage de la langue B ? Quelles en sont les causes ? Et inversement, quels phénomènes linguistiques ne leur posent-ils pas de problèmes majeurs et pourquoi ? Les résultats obtenus varient suivant la durée d'étude de la langue étrangère, la relation entre la langue maternelle et la langue étrangère, ainsi que les domaines étudiés. Par ailleurs, Iva Dedková, en tant que directrice du projet, a préparé et présenté avec Natálie Šamšová (étudiante en L2) deux affiches de conférences portant sur les transferts entre le tchèque et le français dans le domaine des noms et prépositions et sur la typologie des transferts avec des exemples authentiques.

Dans la communication « Anglicismes du domaine de l'économie créative et la traduction », Dagmar Veselá, de la Faculté des lettres de l'Université Matej Bel à Banská Bystrica en Slovaquie, a exposé les problèmes liés aux emprunts à l'anglais dans le domaine de l'économie créative qui sont utilisés par des interlocuteurs professionnels dans des environnements slovacophones et francophones. Une façon d'aborder les unités terminologiques empruntées dans une perspective traductologique lors de la traduction du slovaque vers le français a été présentée lors de la communication.

Bien d'autres questions ont été posées pendant les communications et les débats qu'elles ont soulevés, par exemple à propos de l'usage des corpus dans l'enseignement (Ondřej Drobník), de l'usage des technologies numériques dans l'enseignement de l'interprétation (Bohuslava Němcová), des apports de l'intelligence artificielle dans l'enseignement des langues (Michaela Voltrová), de l'utilisation de la culture populaire, notamment de la bande dessinée, dans l'enseignement de la culture et civilisation (Tomáš Hostýnek), etc. Il est clair que l'enseignement des langues de spécialité est une discipline complexe nécessitant une approche multidisciplinaire ainsi que l'intégration des nouvelles technologies. Le colloque a donné lieu à des discussions stimulantes et inspirantes qui ont montré les possibilités de ces intersections qui vont façonner l'avenir de l'enseignement de la langue de spécialité.

Jan Holeš
Université d'Ostrava
République tchèque
jan.holes@osu.cz

Fundación de la Asociación Checa de Hispanistas. Ostrava, Universidad de Ostrava, 22 de octubre de 2023.

doi.org/10.15452/SR.2023.23.0013

En el último momento. Con estas palabras se podría comenzar un breve informe sobre la reunión anual de los hispanistas checos en 2023.

Cuando los hispanistas checos se despidieron de Ostrava el año pasado, una vez clausurado el congreso celebrado los días 6, 7 y 8 de octubre de 2022, acordaron reunirse el próximo año en la Facultad de Filosofía y Letras de Brno, ya que los congresos anuales de los hispanistas checos se celebran cada vez en una universidad diferente. No obstante, por motivos de agenda, los colegas de Brno no fueron capaces de cumplir con su palabra y organizar el evento. Por ello, los representantes de los hispanistas checos se pusieron de acuerdo y pidieron al Dr. Jan Mlčoch, jefe del Departamento de Estudios Románicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ostrava, que repitiera con sus colegas el éxito del año pasado y organizara de nuevo el encuentro.

Esta vez la reunión tuvo lugar el 22 de septiembre de 2023 por la tarde y tuvo un carácter diferente al de una conferencia clásica. Debido a las limitaciones de tiempo, los organizadores acordaron que, en lugar de las clásicas ponencias de conferencia, cada participante dispondría de solo 10 minutos para presentar los resultados de sus investigaciones, presentar nuevas monografías o los equipos de investigación y proyectos en los que participa. Aunque no se esperaba mucho interés por parte de la comunidad científica, finalmente se inscribió la impresionante cifra de dieciséis ponentes y otros tantos participantes pasivos.

La conferencia, que llevaba en su título el tradicional Caminos del Hispanismo, lema que el Departamento de Estudios Románicos de Ostrava utiliza para sus ediciones de los congresos, pero esta vez con el prefijo Post delante de la palabra Encuentro –es decir, Postencuentro– para indicar que se trataba de una especie de reencuentro del evento del año pasado, se inauguró con un almuerzo festivo en el que los hispanistas se reunieron con los miembros del consejo del programa de doctorado en Filología Románica. Estos académicos se encontraron por primera vez desde que el Departamento de Estudios Románicos ostraviense obtuvo la acreditación para tales estudios hace dos años.

De todos modos, el momento culminante del congreso fue la fundación de la Asociación Checa de Hispanistas. El director del Departamento de Estudios Románicos de Ostrava, el Dr. Jan Mlčoch, aprovechó la presencia de los directores de todos los departamentos hispanistas de toda la República Checa y presentó el proyecto de creación de la Asociación Checa de Hispanistas como un gremio de hispanistas que trabajan en universidades checas, graduados de sus programas de doctorado o estudiosos relacionados con la Filología Hispánica checa. Dado que este proyecto se venía debatiendo de forma latente desde hacía muchos años, no hubo dudas sobre la buena acogida de la creación de la asociación. Como miembros del comité fundador de la misma se escogió a la profesora titular Miroslava Aurová, de České Budějovice, a la Dra. Dora Poláková, de Praga y al Dr. Jan Mlčoch, de Ostrava.

Jan Mlčoch
Universidad de Ostrava
República Checa
jan.mlcoch@osu.cz

Studia Romanistica

Vol. 23, Num. 2 / 2023

Navazuje na — Es sucesora de — Succède à — Succede a
Acta Facultatis Philosophicae, Universitas Ostraviensis: Studia Romanistica (1995–2008, 1–8)

Vydala Ostravská univerzita, Dvořákova 7, CZ–701 03 Ostrava, v roce 2023

Editado por la Universidad de Ostrava — Facultad de Filosofía y Letras en 2023
Publié par l'Université d'Ostrava — Faculté des Lettres, 2023
Pubblicato dalla Facoltà di Lettere e Filosofía dell'Università di Ostrava. 2023

[illegible]

Technická redakce — Redacción técnica — Rédaction technique — Redazione tecnica
Helena Franz

Jazykové úpravy a překlad abstraktů do angličtiny
Iva Dedková

Jazyková korektura španělštiny
Begoña García Ferreira

Obálka — Cubierta — Jaquette — Copertina
Helena Franz

Vychází dvakrát ročně (červen a prosinec) — Tiene una periodicidad semestral (junio y diciembre) — Paraît deux fois par an (juin et décembre) — Semestrale (giugno e dicembre)

Náklad — Tirada — Tirage — Tiratura
100 výtisků — 100 ejemplares — 100 exemplaires — 100 copie

URL
ff.osu.eu/studiaromanistica

Informace o nabídce titulů vydaných Ostravskou univerzitou jsou k dispozici na webu Univerzitního obchodu a knihkupectví: http://oushop.osu.cz

Adresa pro výměnu — Redacción e Intercambio — Pour l'échange s'adresser à — Redazione e Intercambio
Reální 3
CZ–701 03 Ostrava
TEL.: (+420) 553 461 912

Reg. č. MK ČR E 18750
ISSN 1803-6406 (Print)
ISSN 2571-0265 (Online)

The **Studia Romanistica** journal is included in the European database of scientific and scholarly journals ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences).

La revista **Studia Romanistica** está incluida en el índice ERIH PLUS, listado europeo de revistas científicas.

La revue **Studia Romanistica** est indexée dans la base européenne ERIH PLUS, qui répertorie les revues scientifiques.

La rivista **Studia Romanistica** è inserita nella lista europea ERIH PLUS che raccoglie riviste scientifiche.

A revista **Studia Romanistica** está incluída no banco de dados de revistas científicas ERIH PLUS.

Revista **Studia Romanistica** este inclusă în baza de date a revistelor științifice ERIH PLUS.

ISSN 1803–6406