

CENTROAMERICANA

26.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2016

CENTROAMERICANA

26.1 (2016)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Humboldt-Universität zu Berlin, Deutschland)
Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2016 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-090-7

Actas del V Coloquio-Taller de la
Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica
(RedISCA)

POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA MODERNIDAD EN CENTROAMÉRICA

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER – DANTE LIANO
(COORDS.)

15 y 16 de diciembre de 2014
Instituto de Estudios Latinoamericanos, Freie Universität Berlin

ÍNDICE

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER

Pensar las políticas y estéticas de la modernidad en Centroamérica.

Palabras liminares7

DANTE BARRIENTOS TECÚN

El teatro centroamericano en los debates sociales y estéticos

de la modernidad11

SARA CARINI

Etiquetas literarias y cánones distorsionados. La literatura

latinoamericana en Italia entre estereotipos y miradas desenfocadas27

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ

Notas para una relectura de la novelística de Mario Monteforte Toledo45

SERGIO COTO-RIVEL

Los franco-centroamericanos y la Primera Guerra Mundial. Anotaciones

sobre la presencia centroamericana en el conflicto europeo55

DANTE LIANO

Localismos y cosmopolitismos en la película «Distancia»

de Sergio Ramírez69

RAFFAELLA ODICINO

Elecciones traductivas entre ritmo y funcionalidad. La traducción italiana de «Hombres de maíz» de M.Á. Asturias85

TANIA PLEITEZ VELA

Iconografía femenina en el arte y el cine y su apropiación en la obra de Luis de León105

Instrucciones a los autores 133

Normas editoriales y estilo..... 134

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 135

ETIQUETAS LITERARIAS Y CÁNONES DISTORSIONADOS

*La literatura latinoamericana en Italia:
entre estereotipos y miradas desenfocadas*

SARA CARINI

(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Resumen: Uno de los efectos más estudiados y a la vez más impactantes de las Crónicas sobre la Conquista de América Latina ha sido la distorsión que caracteriza las descripciones hechas por los primeros cronistas de India de lo que sería en un futuro la actual región latinoamericana. Las comparaciones, las descripciones a través de los sentidos y las suposiciones hechas por Cristóbal Colón y otros cronistas frente a lo desconocido fueron construyendo varios estereotipos que se insertarían en la cultura occidental hasta bien entrado el siglo XVIII. ¿Pudo haber pasado lo mismo al enfrentarse Europa con los textos literarios publicados por latinoamericanos a principios del siglo XX? A este propósito, el presente estudio se propone abordar el análisis de algunos peritextos que se utilizaron en el ámbito editorial y cultural para describir los textos latinoamericanos y presentarlos al público italiano. Al mismo tiempo, analizaremos los mecanismos interpretativos que los intelectuales italianos reservaron a las obras del “realismo mágico”, para observar las diferentes dinámicas interpretativas que el término (ya en uso en Italia gracias a las obras de Massimo Bontempelli) desencadenó a la hora de interpretar y “leer” a la producción literaria de un entero subcontinente.

Palabras clave: Literatura centroamericana – Teoría de la recepción – Traducción – Literatura y mercado.

Abstract: **Literary labels and distorted canons. Latin American literature in Italy between stereotypes and misguided views.** The aim of this study is to analyse some peritexts that have been used in the editorial and cultural sphere to describe Latin American books and presenting them to the Italian public. At the same time, we will analyse the interpretative mechanisms that the Italian intellectuals reserved to the works of “realismo mágico”, to observe the different dynamics of interpretation that the term (in

use in Italy via the work of Massimo Bontempelli) triggered at the moment of interpreting and reading the literary production of an entire subcontinent.

Key words: Centro American Literature – Reception theory – Translation – Literature – Market.

Las palabras escogidas, la forma bajo la que se presentan las obras literarias, así como las fuentes utilizadas por editores y actores culturales para ofrecer el objeto libro al público lector permiten delinear, de manera ideal, el trato con el que se insertan dentro del campo literario las obras extranjeras traducidas. Investigar las palabras con las que se presenta a un “mundo” diferente y lejano (como fue América Latina para Italia en el siglo XX) permite descubrir el foco a través del que editoriales y miembros del campo cultural y literario supieron o quisieron presentar algo nuevo, hasta ahora poco conocido o desconocido por completo. El acto editorial corresponde, en definitiva, a una manipulación del texto según la interpretación a la que ha sido sometido:

Si on suppose que le respect du texte et des intentions d’auteur est la base du processus d’édition, on sait bien aussi que ce respect dépende de la perception et de l’interprétation editoriales qui son faites aussi bien des textes¹.

Este tipo de análisis se basa en la idea de campo literario teorizada por Pierre Bourdieu, y concibe el libro como un elemento sobre el que actúan influencias tanto culturales como económicas y políticas. El libro no como un simple hecho de erudición, entonces, sino como la ficha de un juego de poderes cuyo objetivo es conquistar espacio suficiente al desarrollo de los proyectos culturales, económicos y políticos más rentables para el conjunto de elementos que representa dentro del campo de las artes².

¹ B. OUVRY-VIAL, “L’acte editorial: vers une théorie du geste”, *Communication et langages*, 2007, 154, p. 69.

² P. BOURDIEU, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2013, p. 279 y ss.

En un país como Italia, donde el cuidado de la edición es percibido como imprescindible y tiene una importancia fundamental a la hora de cincelar la construcción de la perspectiva cultural de los lectores, recaudar informaciones sobre las prácticas que se pusieron en marcha a la hora de difundir cierto tipo de literatura traducida ayuda a comprender cómo y porqué se crearon ciertos clichés, estereotipos o distorsiones en la lectura de esas mismas traducciones.

Con respecto a la literatura latinoamericana en Italia este tipo de análisis nos permitirá sentar bases para hacer hipótesis sobre los porqués de su peculiar difusión y oscilante éxito. En efecto la historia de la literatura latinoamericana en Italia podríamos definirla al mismo tiempo conformista, porque se desarrolló en el rastro del éxito de *Cien años de soledad*, pero también original, porque supo borrar e interpretar a toda la literatura de un continente a través de una misma visión lectora y aunque en décadas no hayan faltado buenas traducciones y proyectos editoriales enriquecedores, sobre todo la obra de pequeñas editoriales y académicos de fama, el conocimiento de lo que era y es la producción literaria de América Latina parece confuso y, a veces, totalmente empadronado en cánones de lectura e interpretación que no tienen nada que ver con el punto de vista latinoamericano³.

Para mejor comprender las dinámicas editoriales y culturales que se desarrollaron alrededor de la traducción de obras literarias latinoamericanas nos parece imprescindible, en tal caso, entender cómo las editoriales interpretaron el mensaje de los textos provenientes de América Latina y cómo, a su vez, lo propusieron a sus lectores en el mercado. Todo esto se puede hacer a través de los textos de archivo, pero también a través del propio libro, analizando los paratextos exteriores (los peritextos) que “adornan” el objeto libro y lucen en las estanterías. A través de la muestra de algunas imágenes de cubierta y el análisis de textos de contraportadas escogidos entre las traducciones que promocionaron la literatura latinoamericana en editoriales

³ Véase a este propósito el análisis hecho por Gustavo Guerrero alrededor de la recepción de Rubén Darío en Europa: “Nueva narrativa del extremo Occidente. La encrucijada de la recepción internacional”, *Letras libres*, 2007, 22, p. 23.

que mantenían el predominio del mercado intentaremos comprender, desde un punto de vista entre lo literario y lo editorial, las pautas interpretativas utilizadas para “leer” a Latinoamérica a lo largo del siglo XX.

Si pensamos en los paratextos como a “umbrales” de entrada al texto, tal y como los define Gérard Genette, el valor de las portadas y contraportadas en el equilibrio de un libro es sumamente importante, sobre todo si este se presenta fuera de su contexto originario de creación. Estos textos, cuya función es simplemente presentar obra y autor y, en algunos casos, ubicar tiempo y literariamente a ambos dentro del contexto cultural y literario en el que se encuentran traducidos, se conforman como puertas hacia el significado y el valor de la obra⁴ y, según Genette, su valor fundamental es atribuir una identidad a algo que hasta ese momento no la había tenido sino dentro de los límites de la esfera privada del autor y de la esfera no oficial del ámbito editorial. Desde este punto de vista el conjunto de los peritextos es lo que otorga al libro una forma concreta, es decir, un espacio público allí donde antes no lo tenía. Al hacer esto portadas y contraportadas (peritextos que rodean el libro) adquieren un dúplice estatuto de elementos que dan forma al texto, haciendo que se vuelva libro, y armas de marketing que enmarcan la obra traducida y su mensaje dentro de líneas editoriales establecidas por motivos económicos y de mercado⁵.

Por ser textos que de manera implícita traducen los dictámenes que el editor acoge desde el campo literario, portadas y contraportadas son, a todos los efectos, textos efímeros, que cambian según las exigencias de la serie en la que se ha decidido publicar un texto, de la época en la que se publica cierta obra y de las necesidades del editor. Por esta razón atestiguan las ideas que subyacen a la inserción de obras en traducción dentro del mercado y representan una fuente de informaciones sobre los mecanismos que influyeron

⁴ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, p. 4.

⁵ El editor tiene que medirse con su comunidad lectora y con las leyes del mercado cultural y literario. Véase: A. CADIOLI, *Le diverse pagine*, il Saggiatore, Milano 2012, pp. 53-54.

en el desarrollo del espacio dedicado a determinadas literaturas en traducción dentro de un campo literario extranjero⁶.

Como hemos dicho anteriormente, por lo que se refiere a la literatura latinoamericana en Italia, en las décadas del siglo XX no faltaron buenas y comprometidas traducciones u obras de alto cuidado editorial, ni obras que dieran a conocer autores valiosos para las letras latinoamericanas. Pero los datos demuestran que existió, por lo menos en los ambientes literario-editoriales lejanos a la academia, cierto estereotipo sobre lo “latinoamericano”. Las pautas con las que se interpretaron los textos provenientes de América Latina parecen haber seguido más que otra cosa el mercado, el interés político o interpretaciones *ad hoc* hechas por intelectuales según su propia perspectiva literaria (en varias ocasiones ajena a los avatares de América Latina). En algunas ocasiones parece ser que, incluso, lejos de los ambientes académicos la literatura latinoamericana fuera vista como algo bueno, pero demasiado complicado o, al contrario, como algo obsoleto o superficial; quizás como consecuencia de un prejuicio existente sobre la efectiva capacidad, por parte de escritores latinoamericanos, de ofrecer textos de buena calidad literaria⁷.

Con respecto a la imagen que se “cosió” alrededor de “lo latinoamericano” ejemplar es la iconografía que caracteriza ciertas ediciones de traducciones latinoamericanas en el siglo XX. En ciertas imágenes de portada es patente la manipulación del mensaje por razones de mercado. En 1948 y en 1957 se publican, por ejemplo, dos diferentes ediciones de la traducción de *El luto humano* del mexicano José Revueltas. La obra se edita de primera mano con la editorial Einaudi, en la serie Coralli, y se caracteriza por una portada austera, donde destaca una pintura que de algún modo recuerda el peso y la opresión que los protagonistas de la novela tienen que soportar. En 1957 el mismo texto

⁶ «Lo studio, in chiave storico-critica, dei progetti editoriali, realizzati o meno, permette di individuare la comunità di lettori cui le diverse iniziative, e in particolare le nuove collane, intendevano rivolgersi; e consente di riconoscere la presenza di un editore e dei suoi collaboratori (soprattutto se scrittori e intellettuali noti) nei dibattiti culturali e letterari del proprio tempo» (CADIOLI, *Le diverse pagine*, p. 56).

⁷ S. TEDESCHI, *All'inseguito dell'ultima utopia*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2005, p. 6.

se publica con Mondadori como resultado de un acuerdo comercial entre las dos editoriales. Título y traducción no cambian pero la portada, sin embargo, es bastante distinta. Mientras que Einaudi enfatiza metafóricamente las sensaciones vivenciales de la novela, Mondadori se focaliza en los protagonistas y escoge, como imagen de portada, a un dibujo en el que destacan el rostro de una mujer y la imagen de un muerto llevado en brazos. En la imagen de la edición de Mondadori sin duda no se percibe la reflexión colectiva y humana que Revueltas ofrece al lector en su obra, sin embargo, la imagen elegida por Mondadori encaja mejor con la política de mercado a la que se abogaba la editorial y junto a la traducción del título en *Il coltello di pietra* parece guñar el ojo a historias más amenas y divertidas que las que efectivamente podrían ser objeto de la novela.



Einaudi, 1949



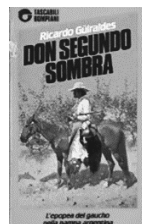
Mondadori, 1957

De la misma manera podemos analizar las imágenes utilizadas para representar *Don Segundo Sombra* en las ediciones de Guanda y Mondadori-Bompiani. Ambas portadas encajan con una idea de exotismo que vamos a encontrar en varias ocasiones. El gaucho, el hombre viril que se enfrenta a la ley es en efecto uno de los estereotipos que gobiernan la imagen de América Latina, en segunda posición solo con respecto a lo mágico y fantástico. Por este motivo, y también porque se trata del protagonista de la obra, en ambas ediciones resalta la imagen de un gaucho que, en nuestra opinión, pone énfasis en cierto parecido entre el gaucho y el cow-boy de las películas del “lejano oeste”. Si no podemos decir que las imágenes sean incorrectas, porque realmente retratan al protagonista de la obra, sí podemos subrayar que la iconografía escogida puede haber creado alguna superposición engañosa en la mente del lector de los años '40 y '80, con el resultado de que el contenido y la perspectiva con la que ha

sido leída la obra hayan quedado defraudadas por una equivocación inicial en la postura interpretativa del mismo.



Guanda, 1940



Mondadori-Bompiani, 1983

Más sutil y discreta es la estrategia iconográfica a la que ciertas editoriales someten algunos autores, en particular con referencia a lo fantástico y a lo mágico. Siempre en las editoriales más atentas al mercado⁸ (como por ejemplo Mondadori) podemos ver como se vayan creando imágenes que acompañan a los autores a lo largo de una larga temporada llegando a imponerse como iconografía oficial del autor. Esta circunstancia es evidente, por ejemplo, en las traducciones de García Márquez editadas bajo el sello de Mondadori, pero también las traducciones de Miguel Ángel Asturias editadas por Rizzoli nos parecen encajar en este tipo de acción.



*Mondadori,
1982*



*Mondadori,
1982*



*Mondadori,
1995*



*Mondadori,
2005*



*Mondadori,
2014*

⁸ Nos atenemos, aquí, a una distinción hecha por Gian Carlo Ferretti al hablar de los best-sellers en Italia, en G.C. FERRETTI, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo di qualità*, Laterza, Bari 1983, pp. 9-10.



Rizzoli, 1967



Rizzoli, 1967

El intento de “pegar” al autor y a su obra una etiqueta visual que permita encajar las traducciones dentro de cánones preestablecidos de lectura que guían hacia una interpretación *a priori* del contenido de las mismas es perceptible, y puede tener como consecuencia una interpretación desviada de la obra incluso en esas obras donde el realismo mágico no es sino una “alusión” o un recurso aislado dentro del marco de la narración, como en el caso de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez.

Todo esto, sin embargo, se refiere a algo visual, a una primera atracción que “llama” al lector desde las estanterías. Más interesante es el análisis de las contraportadas que acompañan los textos latinoamericanos traducidos. Con respecto a América Latina en Italia es evidente una diferente postura en el mercado de las editoriales y, dentro de ellas, un cambio y un desarrollo en la presentación de las obras provenientes de América Latina. Eliminando de nuestro análisis a las editoriales que tuvieron alguna vinculación con académicos hispanoamericanistas (Nuova Accademia, Guanda, Vallecchi etc) en un hipotético esquema sobre la postura ante lo latinoamericano en el que consideramos a las editoriales que controlaban gran parte del mercado situaríamos a un lado Einaudi y Feltrinelli, más atentas a desarrollar un proyecto cultural, y al otro lado Mondadori y Bompiani/Rizzoli, más entregadas a un proceso editorial de mercado en búsqueda del superventas.

En cada una de ellas podemos identificar una perspectiva distinta al hablar de literatura latinoamericana. En los textos de contraportada de Einaudi y Feltrinelli, por ejemplo, es patente una tentativa de análisis literario que sugiera al lector los elementos para insertar la obra en traducción dentro de una tradición que, supuestamente, él todavía no conoce. En la editorial Einaudi es común la descripción de la obra desde un punto de vista “literario”,

con el que se quiere dar tanto un reflejo del argumento como una prueba de la historia que realmente se relata en la obra. Donde es posible Einaudi utiliza, además, las voz de “autoridades” literarias que ratifican el valor de la obra⁹. En Feltrinelli, en cambio, es perceptible un cambio entre una “primera época” de la relación Feltrinelli-América Latina que coincide con la actividad de primera mano del fundador Giangiacomo, quien dirigía su editorial con el intento primario de difundir “la voz de los sin voz” y, en segundo lugar, con la voluntad de perfilarse en el mercado como editor comprometido con la lucha y el comunismo. Así pues las contraportadas de *Figlio di uomo* de Roa Bastos o de *Sopra eroi e tombe* de Ernesto Sábato, son textos densos de referencias y alusiones al contexto literario y político latinoamericano, cosa que muy pocas veces encontraremos de nuevo. Podemos leer en efecto que:

È vero, d'altra parte, che quest'opera di Sábato non è tanto facile da sezionare: struttura, concezione, idea vi hanno un carattere meramente secondario, giacché non con idee qui abbiamo a che fare, ma con passioni e con sortilegi, con perversioni e iniziazioni, con celebrazioni. È il mondo di un poeta. E la cosa più importante è forse che, attraverso le proprie ossessioni individuali, l'autore si apre la strada verso la scoperta di cosa significhi essere argentino o sudamericano. Ma Sábato non si limita a questo: va dritto all'universale. Ho passato in Argentina ventiquattro anni della mia vita. Non conosco nessun libro che meglio introduca ai segreti della moderna sensibilità sudamericana, dei suoi miti, fobie, allucinazioni. Tuttavia, il suo contenuto universale è tale che anche il lettore italiano può perfettamente assimilare questa storia raccapricciante, attraversata da una metafora davvero straordinaria: il *Rapporto sui ciechi*¹⁰.

⁹ Véanse por ejemplo las contraportadas de J.M. Arguedas, *I fiumi profondi*, en la que se cita a Mario Vargas Llosa (de quien se edita también una presentación de la obra) o la contraportada de las diferentes ediciones de J.L. Borges, *Finzioni*, en las que se recuerda una vez que fue el primer libro de Borges editado en italiano y, en el otro, se cita a Pietro Citati, famoso crítico italiano y a un texto del mismo sobre la obra de Borges.

¹⁰ W. GOMBROWICZ sobre E. SÁBATO, *Sopra eroi e tombe*, Feltrinelli, Milano 1965.

Considerato ormai un classico, *Figlio di uomo* si distingue da altri romanzi, egualmente radicati nella realtà latinoamericana, per la perfetta sintesi di elementi storico-sociali e mitico-poetici cui perviene. Nove drammatici episodi rispecchiano la storia del Paraguay, patria dell'autore, dai tempi del dittatore Francia ("il Supremo") e della rivolta dei contadini del 1912 fino alla sanguinosa guerra del Chaco degli anni Trenta e alle allusioni sull'incerto futuro destinato dalle compagnie petrolifere all'eterno "Stato cuscinetto." Solo nelle ultime pagine apprendiamo che salti di tempo e di luogo, ripetizioni e metafore ossessive (si veda il ritorno del tema della sete) conseguono dal fatto che eventi e personaggi sono come filtrati dalla coscienza e dalla memoria di Miguel Vera, un militare ribelle. I singoli episodi si intrecciano sempre più evidentemente finché il lettore è in grado di collegare in una visione unitaria i fatti storici con i miti e i simboli degli indios Guarani¹¹.

Con los años '80 la misma editorial Feltrinelli va desarrollando otra manera de presentar a los textos latinoamericanos y "cae" en los clichés sobre lo latinoamericano repetidamente¹².

El menor o mayor grado de vincularse con la presentación de una obra que pertenece al ámbito literario latinoamericano parece perfilarse con la necesidad de encontrar referentes extranjeros para presentar a las obras traducidas. Un valioso aporte a este propósito lo hacen las solapas de la traducción italiana de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, publicadas por Mondadori en 1962 y en 1968. Cada edición tiene un peritexto diferente, pero en ambos persiste la necesidad de proponer equivalencias literarias que ayuden al lector en la decodificación del valor de la obra.

¹¹ A. ROA BASTOS, *Figlio di uomo*, Feltrinelli, Milano 1976².

¹² Véase el extracto de la contraportada de Marulanda, o la contraportada de *Cantare di Agapito Robles*, en el que se dice de la obra que: «Come *Rulli di tamburo per Rancas*, *Storia di Garambobo*, *L'Invisibile* e *Il cavaliere insonne*, questo nuovo romanzo costituisce un tassello del grandioso affresco peruviano realizzato da Manuel Scorza intrecciando elementi storici e favolistici» o, como ejemplo ulterior, las contraportadas de las novelas de Isabel Allende.

Romanzo ed epopea nello stesso tempo, paragonato a *Furore* di Steinbeck, esso tratta di una delle più antiche civiltà contadine: quella arroccata tra i picchi delle Ande¹³.

Premiato nel concorso dell'editrice americana Farrar&Reinehart, nel 1941, il romanzo del peruviano Ciro Alegría, apparso per la prima volta in edizione italiana nel 1962 con il titolo *I Peruviani* nella collana della Medusa, è rimasto un esito fondamentale del cosiddetto "realismo giornalistico" (...) Sembra di essere nell'area della grande favolistica e invece il dettato è quasi da Little Big Horn, senza concessioni ai dati di ormai dubbia tipicità¹⁴.

La exigencia de identificar equivalencias literarias para presentar a autores extranjeros demuestra una necesidad implícita del mundo editorial y cultural italiano por plasmar la imagen de lo no conocido (en este caso América Latina) a través de puntos de referencia que el lector pueda reconocer y que, al mismo tiempo, encajen dentro de las estructuras literarias y culturales del campo en el que actúan. Puede tratarse de autores extranjeros, como en el caso de Mondadori, pero también de autores o intelectuales italianos que, como en el caso de Einaudi, son citados o incluso llamados a escribir introducciones, prefacios, epílogos u otro tipo de peritexto interno. Sin embargo, lo que más asombra de las contraportadas italianas de traducciones latinoamericanas es la persistente presencia de referencias a lo mágico, lo fabuloso o lo fantástico.

A este propósito no ha habido cambios a lo largo de las décadas. Los recursos estilísticos utilizados por los autores latinoamericanos, fuera cual fuera su objetivo literario y cultural siempre han sido interpretados como dirigidos a recrear algo mítico, mágico, fantástico o fabuloso. Como ejemplo de esto hemos escogido dos contraportadas que nos parecen bastante originales por su audacia en describir el estilo del autor.

La primera es la contraportada de *Quel che sognò Sebastián*, de Rodrigo Rey Rosa, la segunda es la de *Marulanda*, de José Donoso:

¹³ C. ALEGRÍA, *I peruviani*, Mondadori, Milano 1962.

¹⁴ ID., *Il mondo è grande e alieno*, Mondadori, Milano 1978.

Quel che sognò Sebastián (romanzo a cui Rey Rosa fa seguire altri tre racconti) è la prima presentazione al pubblico italiano di uno scrittore capace di creare in poche righe, attraverso una scrittura secca e drammatica, un proprio mondo. Maestra di narrativa breve e inquietante, ambientata in un “sud” mitico e mentale nel quale mette in scena situazioni al limite della normalità, Rodrigo Rey Rosa è la più recente scoperta della narrativa latinoamericana. Come ha scritto “Le Figaro” al momento della pubblicazione in Francia di questo suo primo libro: “Rey Rosa ti trascina e la sua prosa precisa ti cattura. Ti fa sognare, ti inquieta, ti addomestica, e poi, di colpo, scardina ogni certezza. Un vero talento”¹⁵.

Marulanda è tanto un racconto fantastico, una favola surreale, quanto una parabola morale che immerge in una luce tagliente l’umana sostanza dell’opporci di genitori e figli, ordine e disordine, cosmo e caos, maschio e femmina, amore e odio. Agendo i fantasma del Desiderio negli anni verdi, la ribellione e l’avventura, la sorda ira dell’accesso al potere, i cerimoniali della spogliazione e gli scempi della repressione, la lanterna magica di José Donoso fonda un universo poetico che risuona in modo suo proprio di molti disparati echi, dal Carrol di Alice al Buñuel dell’Angelo sterminatore, dal Barrie di Peter Pan al Golding del Signore delle mosche, da Edmund Gosse a Frank Kafka a Robert Walser...

Scenario caleidoscopico e rutilante, Marulanda resterà – com’è successo al Macondo di García Márquez – un luogo emblematico della nostra memoria: il dagherrotipo di quell’antitesi cultura-natura, civiltà-barbarie, in cui si tende da lungo tempo così la vicenda del continente latino-americano, come il destino del mondo intero¹⁶.

Lo mágico no es sólo la lente privilegiada de interpretación de la literatura latinoamericana sino que parece ser (desde el punto de vista del campo literario italiano) incluso la más apropiada. El contexto o las finalidades del autor pasan en varias ocasiones desapercibidas y, a este propósito, nos parece ejemplar la contraportada a la segunda edición de *Cien años de soledad* (primera edición

¹⁵ R. REY ROSA, *Quel che sognò Sebastián*, Mondadori, Milano 1999.

¹⁶ J. DONOSO, *Marulanda*, Feltrinelli, Milano 1985.

del ciclo García Márquez en Mondadori) sobre todo en la parte final, donde el anónimo autor del texto resume las obras del autor colombiano:

Per stessa ammissione di García Márquez, il suo mondo di scrittore è il mondo che scopri negli anni infantili: “Ciò che mi è successo dopo è stato abbastanza piatto”, ha confessato. Eppure Gabo (come viene confidenzialmente chiamato dagli amici) ha vissuto a Bogotá, Cartagena, Roma, Parigi, Nuova York, Cuba, Madrid, Barcellona, Città del Messico... ma la sua memoria e la sua immaginazione continuano a rievocare e a decifrare (in una sorta di Iliade e Odissea intersecate) la favola mitica della nascita, morte e rinascita in una terra battuta da piogge e carestie, da guerre e rivoluzioni, da passioni private e passioni politiche.

Foglie morte (1953), *Nessuno scrive al colonnello* (1961), *I funerali della Mamma Grande* (1962), *La mala ora* (1962) sono i “cartoni” preparatori di quel grande affresco narrativo che è *Cent’anni di solitudine* (1976), senz’altro uno dei capolavori della letteratura del Novecento.

I libri successivi, *L’incredibile e triste storia della candida Eredia* (1972), *L’autunno del patriarca* (1975), sono stati giudicati dalla critica più deboli, o manieristici, nel senso che García Márquez tende a rifarsi a una sua vena di faulkneriano barocchismo.

Fa eccezione *Cronaca di una morte annunciata* (1982) che, seppur vestita di una carica verbale e fantastica più dimessa, fa ugualmente balzare in primo piano la forza di Márquez nel rappresentare un popolo, un paese, un continente¹⁷.

De aquí que la crítica unánimemente concuerde en ver en el primer boom de los latinoamericanos un boom del cliché del realismo mágico (cosa que, añadimos, causó el cierre de muchas posibilidades editoriales). Pero vale la pena preguntarse ¿cuál realismo mágico tuvo éxito en Italia?

Italia había tenido una “oleada” de realismo mágico “autóctono” ya a principios del siglo XX. En 1926 Massimo Bontempelli, escritor y periodista, fundaba la revista ‘900’ con el propósito de abrir las puertas de la cultura italiana a lo extranjero, lo nuevo y, con una definición más general, lo

¹⁷ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent’anni di solitudine*, Mondadori, Milano 1982.

“novecentista”. En el marco de las publicaciones de ‘900’ Bontempelli define lo que es, en su opinión, el “realismo mágico”:

Unico strumento del nostro lavoro sarà l'immaginazione. Occorre rimparare l'arte di costruire, per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare. (...) Il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale. Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo. Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. (...)

(Immaginazione, fantasia: ma niente di simile al favolismo delle fate: niente milleunanotte. Piuttosto che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi o di trappolerie per scamparne. L'esercizio stesso dell'arte diviene un rischio d'ogni momento. Non esser mai certi dell'effetto. Temere sempre che non si tratti d'ispirazione ma di trucco. Tanti saluti ai bei comodi del realismo, alle truffe dell'impressionismo. (...) Ecco la regola di vita e d'arte per cent'anni ancora: *avventurarsi di minuto in minuto, fino al momento in cui o si è assunti in cielo o si precipita*)¹⁸.

No obstante la evidente relación con los surrealistas, quienes además participan en la revista de Bontempelli en varias ocasiones, la definición de *realismo magico* del escritor italiano contrasta con la idea de real maravilloso de Alejo Carpentier, quien, por el contrario, subraya en el prólogo de *El reino de este mundo* que es necesario un involucramiento de la identidad dentro de la fe necesaria para creer y ver lo real maravilloso. Sin embargo, la definición de Bontempelli encaja con el tipo de recepción a la que fue sometida la literatura latinoamericana en Italia.

El realismo mágico de Bontempelli en su derivación italiana y novecentista y desarrollada en un contexto fascista no tiene alguna referencia política o de identidad, al contrario: se propone como una técnica narrativa que quiere

¹⁸ M. BONTEMPELLI, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano 2006, pp. 16-17.

ayudar a que los escritores manifiesten la contemporaneidad de la manera menos vinculada posible con el contexto, para poder así expresar su poética sin obstáculos. Sugiere al autor que se vuelva un ser anónimo y que dedique su trabajo a «inventare miti, favole, storie, che poi si allontanino da lui fino a perderé ogni legame con la sua persona, e in tal modo divent[are] patrimonio comune degli uomini, e quasi cose della natura»¹⁹. Es decir: una narrativa que dentro de lo reconocible pueda interpretarse lejos de su contexto originario sin perder el sentido, eliminando por completo cualquier tipo de intención interpretativa que no pertenezca al lector²⁰.

La peculiar posición ideológica y literaria del escritor y de su revista nos parecen puntos de partida para un análisis de algunos de los rasgos que caracterizan a la difusión literaria de los libros latinoamericanos traducidos al italiano a lo largo del siglo XX. La voluntad de rehuir de lo político y de lo “humano” visto como vivencia colectiva (en contraposición a lo “humano” vivido como introspección individual que se perfila en la literatura italiana del siglo XX) y la exigencia de vivir la modernidad dentro de cánones de “posibilidad” que encajan con la literatura norteamericana de esa época, explica por qué la literatura latinoamericana vivió una difusión tan marcada por la necesidad de lo mágico. El público italiano demuestra preferir la narración pura y lineal a cualquier otro tipo de narración que tenga también un pliegue de denuncia socio-política o un valor como introspección colectiva. Por esta razón, en relación con “lo mágico” la búsqueda hecha por las editoriales italianas no se dirigió tanto a la necesidad de encontrarse con elementos fantásticos sino a la ocasión de enfrentarse – aunque solo a través de las palabras – con el mito, lo exótico y con un mundo en el que todavía eran vigentes normas y costumbres que al lector italiano le recordaban un pasado

¹⁹ *Ivi*, p. 25.

²⁰ Nos apoyamos aquí en la distinción de los varios niveles de interpretación hecha por Umberto Eco: en nuestro caso predominaría la situación cultural y editorial italiana llavaría la *intentio lectoris* a predominar sobre la *intentio auctoris* y la *intentio operis* (U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, p. 23).

lejano, ajeno a las normas de la vida industrializada que caracterizaron el boom económico de los años '50-'60.

Esto provoca una predisposición previa frente a lo latinoamericana que hizo, por ejemplo, que entre los representantes del *Boom* Carlos Fuentes encontrase con dificultad su lugar en traducción al italiano o que autores que llegaron a ser traducidos, como Juan Rulfo, fueran objeto de acciones editoriales discutibles (la traducción de *El llano en llamas* hecha por Mondadori, por ejemplo) o terminaran (como le pasó al mismo Rulfo) por ser víctimas de una confusión en la recepción crítica que no puede no imputarse a cierta superficialidad con la que en la época se acogían los textos latinoamericanos.

Si esta es la situación con respecto a los temas y a los argumentos de la literatura latinoamericana podemos tranquilamente afirmar que estamos muy lejos, desde el punto de vista de su difusión, de poder explicar los valores que subyacen a los textos ni, por otra parte, pueden tener validez discursos de género o de identidad. La literatura latinoamericana sigue interpretándose como un todo indistinto en el que predominan, por una parte los mensajes de los centros culturales marginales más importantes (Argentina y México, por ejemplo) y por otra la necesidad de complacer las exigencias del ámbito de recepción de las traducciones. Por estas razones, quizás, podemos señalar como por un lado se haya establecido la necesidad de escribir y publicar traducciones que coincidan con la idea exótica de Latinoamérica que se ha ido forjando durante el boom de *Cien años de soledad* (y, en cierta medida también con el boom post Bolaño) y como por el otro lado se hayan establecido patrones de interpretación que siguen creando malentendidos sobre el valor de la literatura latinoamericana, sobre su interpretación o su correcta ubicación literaria. Solo en mayo de este año Franco Cordelli, conocido crítico literario italiano, escribía en las páginas del segundo suplemento cultural más difundido en Italia (*La lettura* del *Corriere della Sera*) un artículo sobre la literatura latinoamericana que tenía como título “Sotto le stelle del Messico a inventare trame. E quelle di Sada sanno di trasgressione”. En el artículo el crítico admitía con orgullo que:

Dei nuovi scrittori messicani, ne ho letti cinque: cinque libri brevi. Mi hanno deluso tutti. (...) Questi romanzi sono deludenti (...) perché sono privi di stile, ovvero sembrano scritti (per quanto di può giudicare da una traduzione) in

uno stile per così dire internazionale: anonimo, anodino. C'è poi un'altra questione cruciale. Sto parlando di romanzi brevi. Ma la narrativa contemporanea è tutt'altro che breve. Al contrario, è lunga, fluente, avvolgente, fatta di racconti che non finiscono mai. Credo per tre ragioni. Perché da occidentale s'è fatta mondiale, scrivono tutti, scrivono tanti, tantissimi per la prima volta. Perché tutti i nuovi rapporti geopolitici creano rapporti di competizione, ossia economici. E perché a dettare la legge è come sempre la tecnologia: con il computer si scrive con più facilità e si elimina con più difficoltà²¹.

A estas conclusiones, en uno de los pocos artículos que *La lettura* dedicó a la literatura latinoamericana en 2014, añadimos que el mismo crítico no se exime de buscar referencias que pueden adscribirse a un cliché. De los libros mexicanos que ha leído decide hablar, en efecto, de una “novela larga”, *Quasi mai* de Daniel Sada «anche per le credenziali esibite (ancora Bolaño, ma anche Fuentes)»²².

Finalmente, podemos admitir que la literatura latinoamericana en Italia es víctima de clichés, estereotipos y problemas de interpretación desde hace mucho tiempo y, por mucho que se pueda hacer, en ellos influyen elementos ajenos a una evaluación literaria “estricta”, que son la consecuencia de la difusión de un «canon de lo leíble»²³ que supera cualquier otro tipo de evaluación literaria para dejar paso al éxito mercadotécnico. Esto no puede más que seguir alimentando los cánones distorsionados que han impedido, por ejemplo a los textos centroamericanos, encontrar una ubicación en el mercado que les permitiera tener el éxito y el espacio merecido a ser en ediciones promocionadas por actores culturales que conozcan, realmente, a la literatura en cuestión.

²¹ F. CORDELLI, “Sotto le stelle del Messico a inventare trame. E quelle di Sada sanno di trasgressione”, *La lettura*, 18 maggio 2014, p. 13.

²² *Ibidem*.

²³ V. SPINAZZOLA, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2012, pp. 166-167.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-090-7

ISSN: 2035-1496



€ 8,00