

«BUT THY ETERNAL SUMMER SHALL NOT FADE»

Studia litteraria in honorem
Juan de Dios Torralbo



MIGUEL ÁNGEL GARCÍA PEINADO
M.^a DEL CARMEN BALBUENA TOREZANO
GLORIA TORRALBO CABALLERO
(eds.)

UCOPress
Editorial Universidad de Córdoba

«BUT THY ETERNAL SUMMER SHALL NOT FADE»

Studia litteraria in honorem

Juan de Dios Torralbo

«BUT THY ETERNAL SUMMER SHALL NOT FADE»

Studia litteraria in honorem
Juan de Dios Torralbo

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA PEINADO
M.^a DEL CARMEN BALBUENA TOREZANO
GLORIA TORRALBO CABALLERO
(eds.)

«*But thy eternal summer shall not fade*». Studia litteraria in honorem *Juan de Dios Torralbo*.—
Córdoba : UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba, 2025
17 x 24 cm, 320 pp.

THEMA: CFP, DSB

Edición: Miguel Ángel García Peinado, M.^a del Carmen Balbuena Torezano
y Gloria Torralbo Caballero

© de los textos: sus autores

© Edita: UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba, 2025
Campus Universitario de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km 396. 14071 Córdoba (España)
Tel.: (+34) 957 218 126
<https://ucopress.uco.es> • ucopress@uco.es

Ilustración de cubierta: revista *Cántico*, diciembre 1947, Ginés Liébana Velasco.

ISBN: 978-84-9927-919-0

e-ISBN: 978-84-9927-920-6

DOI: <https://doi.org/10.21071/000073>

DL: CO 2013-2025



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Maquetación: Rafael Ruiz. UCOPress

Impresión: Grafer Impresores, S. L. · Tel. 957 326 627



Impreso en papel ecológico

Las ideas y opiniones expresadas en esta publicación son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Impreso en España · Printed in Spain

Índice general

Prólogo	11
MANUEL TORRALBO RODRÍGUEZ, <i>Rector de la Universidad de Córdoba</i>	
Laudatorio	13
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA PEINADO y M. ^a DEL CARMEN BALBUENA TOREZANO	
Semblanza	15
EULALIO FERNÁNDEZ	
DESDE LA REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA	17
El profesor Juan de Dios Torralbo, ejemplo de pedagogía y de investigación . . .	19
ANTONIO MORENO AYORA	
La palabra iluminada: Juan de Dios Torralbo Caballero y <i>Ánfora nova</i> , revista literaria y editorial	27
JOSÉ MARÍA MOLINA CABALLERO	
DESDE LA FILOLOGÍA INGLESA Y LA TRADUCCIÓN	39
Analizando a Shakespeare y sus traductores: estudio del soneto XVIII	41
ÁNGELES GARCÍA CALDERÓN	
«Masquerading! A lewd custom to debauch our youth»: compliance and defiance in Aphra Behn's <i>The Rover</i> (1677)	53
PILAR BOTÍAS DOMÍNGUEZ	

Anne Brontë's subtle «ecofeminism»: a linguistic approach to empathy, education, ecology, emancipation and empowerment in <i>Agnes Grey</i>	63
MARÍA DEL MAR RIVAS CARMONA	
Aprender a traducir es leer de forma privilegiada la literatura: a propósito de <i>The Tenant of Wildfell Hall</i> , de Anne Brönte	87
ANA CÓRDOBA SÁNCHEZ	
La traducción de las implicaturas en «Elegy written in a country churchyard» de Thomas Gray	95
ROSALÍA VILLA JIMÉNEZ	
Las traducciones de la obra de Oscar Wilde en España e Hispanoamerica. . .	105
HELENA ASENCIO PAVÓN	
«That novel [...] by Valera»: Molly Bloom reads <i>Pepita Jiménez</i>	115
JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN	
The science-fiction linguistics and terminology of an early 20 th century religious dystopia, <i>Lord of the World</i> (1907), by R. H. Benson, and of two of its translations into Spanish, <i>El amo del mundo</i> (1909) and <i>Señor del mundo</i> (2006).	145
JUAN MIGUEL ZARANDONA FERNÁNDEZ	
The antihero and his symbols in <i>Breaking Bad</i> and <i>Don Quixote</i>	169
NADIA LÓPEZ-PELÁEZ AKALAY	
DESDE LA FILOLOGÍA Y LA LITERATURA ESPAÑOLAS E HISPANOAMERICANAS	185
Traductoras del 27	187
DOLORES ROMERO LÓPEZ	
Mario López y la interiorización del paisaje	207
SALVADOR LÓPEZ QUERO	
El grupo «Cántico» en la práctica creativa de Carlos Clementson	221
BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS	
Poéticas intergenéricas e intermediales en Carmen Boullosa, Lilia Carrillo y Ana Clavel.	241
ASSIA MOHSSINE	

DESDE EL ANÁLISIS DEL DISCURSO	261
La dicotomía del discurso sobre educación bilingüe: entre la narrativa mediática y la evidencia científica.	263
MARÍA ELENA GÓMEZ-PARRA	
El vocablo «populismo» en los titulares de <i>elpais.com</i>	281
M. ^a CÁNDIDA MUÑOZ MEDRANO	
Arqueología del saber, autopsia de la ideología, la posmodernidad y el caso canadiense	305
BERND DIETZ	
Acerca de los autores.	313

Prólogo

Este libro es mucho más que una recopilación de textos académicos: es un gesto coral de afecto, de admiración y de memoria viva. Es un homenaje sentido al profesor Juan de Dios Torralbo Caballero, quien dejó en nuestra Universidad, y en todas aquellas con las que tejió vínculos sólidos a lo largo de su vida académica, una huella profunda, luminosa y difícil de igualar.

Juande, como todos le conocíamos, fue un académico brillante y un ser humano excepcional. Su trayectoria, marcada por el rigor, la pasión por el conocimiento y una ética ejemplar, se complementó siempre con una calidez personal que convirtió su paso por las aulas y los despachos en una experiencia enriquecedora para todos los que lo rodearon. La Universidad de Córdoba tuvo el privilegio de contar con su magisterio, su amistad y su compromiso, y este libro es también reflejo de esa gratitud que permanece intacta más allá de su ausencia física.

«No están todos los que son, pero son todos los que están». Esta frase sencilla, pero cargada de verdad, resume el espíritu con el que nace esta obra. Las páginas que siguen reúnen voces de compañeras y compañeros que compartieron con Juande proyectos, ideas, debates, preocupaciones, sueños y afectos. Proviene de diferentes universidades y contextos, lo que pone de manifiesto el alcance amplio de su influencia académica y humana. Cada contribución es una pieza del mosaico que compone su legado, y entre todas construyen una imagen cercana y poliédrica de quien fue mucho más que un profesor: fue un referente.

Pero este no será el único homenaje. Este volumen es el primero de los muchos reconocimientos que, desde la Universidad de Córdoba, seguiremos impulsando para mantener viva su memoria y proyectar su obra hacia el futuro. Porque recordar a Juande no es solo mirar hacia atrás, es también inspirarnos en su forma de entender la vida universitaria, el conocimiento, la docencia y la relación entre las personas. Su memoria sigue viva en nuestras conversaciones, en los proyectos que ayudó a construir y en los estudiantes que formó.

Como Rector de la Universidad de Córdoba, quiero agradecer de forma muy especial a todas las personas que han hecho posible este homenaje, a los que escriben estas páginas, y a todas aquellas personas que, desde el silencio o desde la emoción contenida, también lo sienten como propio. Este libro es una forma de seguir diciendo “gracias” a Juande y también una forma de seguir aprendiendo de él.

Su ausencia pesa, pero su legado permanece.

Manuel Torralbo Rodríguez

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Laudatorio

Al investigador, al compañero, al AMIGO

Es difícil encontrar las palabras que puedan definir la desazón y el vacío que muchos sentimos desde que aquel septiembre marchaste, querido Juande. Queremos comenzar así, como llamábamos a nuestro amigo, aquel cuya calidad humana, familiar y académica era la definición de quien es investigador excepcional, compañero en la vida universitaria, y, por supuesto, el amigo que todos encontrábamos en charlas, saludos de pasillo, reuniones y eventos personales.

Sobre el investigador y el académico, el Grupo de Investigación HUM 947, “Texto, Ciencia y Traducción”, con quien tanto colaboraste, solo tiene palabras de agradecimiento, por la generosidad intelectual que siempre mostraste con nuestras actividades docentes e investigadoras, y la disponibilidad continua en la formación de posgrado: así fue tu labor en el Máster de Traducción Especializada (Inglés/Francés/Alemán – Español) de la Universidad de Córdoba, que a tantos y tantas estudiantes benefició a lo largo de los años, proporcionándoles herramientas y competencias para la traducción literaria. No es de extrañar que este volumen incluya también una aportación de una de tus estudiantes del doble Grado de Traducción e Interpretación y Estudios Ingleses. La huella de un profesor, del *buen profesor*, permanece siempre, es imborrable. También son numerosas las aportaciones que realizaste al ámbito de la traducción literaria en colaboración con miembros de nuestro grupo de investigación, editores y promotores de este modesto y sentido homenaje: gracias a ti conocimos la recepción temprana de Macpherson en España, a través de las traducciones osiánicas de José Marchena (2023); la labor del Prof. Carlos Clementson como traductor de los románticos ingleses (2022); las traducciones al francés de la epístola de Eloísa a Abelardo de Alexander Pope (2021), las traducciones del inglés del primer número de la segunda época de la revista *Cántico* (2020) o el papel de la mujer traductora en dicha publicación (2019); la traducción al español de *The Tenant of Wildfell Hall* (2020); la figura de Alberto Lista como traductor de Alexander Pope (2018); el papel

de Jovellanos como traductor de poesía inglesa en Andalucía (2017), o la traducción de obras inglesas junto a la Prof.^a García Calderón, entre muchísimas otras aportaciones. Tu valía investigadora te llevó a alcanzar la cátedra a muy temprana edad, cuestión esta poco habitual en el mundo académico. El buen estudiante que fuiste en las aulas del Palacio del Cardenal Salazar, dio paso a un joven prometedor, que luego maduró intelectual y personalmente, para convertirse en el Prof. Juan de Dios Torralbo Caballero, catedrático del Área de Filología Inglesa, de la Universidad de Córdoba.

Si el investigador era admirable, no menos lo era el compañero. Todos recordamos los momentos de gestión compartidos en el periodo de 2014 a 2022 en el Rectorado, pero también en la etapa inmediatamente anterior, junto a Eulalio Fernández Sánchez como Decano de la Facultad de Filosofía y Letras. Hoy recordamos con nostalgia y cariño lo que significaba trabajar juntos y remando en la misma dirección, en pro de una Facultad y una Universidad en la que creemos y a la que amamos. Y este trabajo de gestión, que podría haber mermado otras parcelas, no restó un ápice de tu disponibilidad para colaborar con compañeros que también contaron con tu apoyo. Sirva como muestra tu labor junto al Prof. García Peinado en las muchas ediciones del Congreso Internacional Traducción, Texto e Interferencias, cuya Secretaría ostentabas, y la labor de edición y publicación de actas posteriores que hoy son testigo y legado para la comunidad académica y científica.

Del amigo atesoramos valiosos recuerdos, imágenes todas ellas presididas por tu cálida sonrisa. No en vano compartiste con nosotros momentos de celebración personal, de confidencias, y de vivencias compartidas, que hacían de cada ocasión un momento, como decimos, para recordar. Echamos de menos tu presencia, pero sigues aquí, con nosotros.

Este volumen es, pues, un modesto y sentido homenaje de tus compañeros del Grupo de Investigación HUM-947, para recordarnos que tu legado mantiene vivos la pasión, la fuerza y el compromiso académico y personal que pusiste en cada una de tus acciones dentro y fuera del aula. Participan en él profesorado de universidades extranjeras (Université Clermont Auvergne de Francia, Università di Catania de Italia) y españolas (Jaén, Complutense de Madrid, Valladolid, Córdoba), así como académicos de Reales Academias andaluzas, directores de revistas e investigadores con los que mantuviste una intensa y fructífera labor intelectual, derivada en muchas ocasiones en una excelente y afable amistad. Por ello es, en definitiva, un homenaje al investigador, al compañero, y al AMIGO.

Miguel Ángel García Peinado

M.^a del Carmen Balbuena Torezano

Semblanza

Hablar de Juande es hablar de alguien excelso, en el sentido más pleno y noble del término, ya que, sin proponérselo, se movía con naturalidad y sobresalía en la excelencia a nivel personal, social, académico y profesional. Su forma de ser y de estar lo situaban a una altura serena que acogía y generaba admiración.

Su excelencia iluminaba con discreción y profundidad. Su talla intelectual se combinaba a la perfección con su humildad, con su generosidad sin alardes y con una cortesía genuina. Sus conocimientos, profundos y sólidos, nunca eran exhibición, sino herramientas al servicio del diálogo, del análisis riguroso y del pensamiento compartido.

Pero lo que más admiraba de él no era solo su brillantez académica, sino su humanidad. En lo personal, Juande fue siempre generoso, leal y atento. Tenía una delicadeza natural en su trato con los demás, una capacidad inusual para escuchar y acompañar, incluso en los silencios. Sabía cuándo hablar y cuándo simplemente estar, con esa presencia suya que calmaba y que daba confianza. Su amistad fue un regalo constante, repleto de palabras justas, de respeto y cariño sincero.

En lo social, tenía un compromiso profundo con los valores que dignifican la convivencia, como el respeto y la igualdad. Su trato era exquisito, en el sentido más ético del término, porque sabía reconocer en cada persona su singularidad y su valor. Y en lo profesional, Juande era un modelo. Era de esos compañeros con los que trabajar era un privilegio. Ordenado, exigente consigo mismo, respetuoso con los tiempos y el trabajo de los demás. Siempre estaba dispuesto a colaborar, a compartir, a construir de forma conjunta. Nunca buscó protagonismos, aunque los méritos lo situaban con justicia en el centro de todo reconocimiento.

Su manera de habitar la vida nos deja una huella imborrable. Porque lo excelso en él no era pose ni estrategia; era autenticidad y coherencia entre lo que pensaba, lo que sentía y lo que hacía; una elegancia del alma que trascendía cualquier etiqueta.

Nos queda su recuerdo nítido, su voz alegre, su risa contenida, su mirada siempre limpia. Juande fue un amigo entrañable, un compañero admirable y un ser humano excepcional. Y su legado, el de los que son realmente excelsos, no se borra, se queda, nos transforma y nos acompaña.

Eulalio Fernández

COMPAÑERO Y AMIGO DE JUANDE

Desde la Real Academia
de Córdoba

El profesor Juan de Dios Torralbo, ejemplo de pedagogía y de investigación

Antonio Moreno Ayora

Reales Academias de Córdoba, Antequera y Alfonso X el Sabio de Murcia

EL PROFESOR JUAN DE DIOS TORRALBO

Era Juan de Dios Torralbo Caballero (qué doloroso se me hace utilizar el pasado) un joven profesor integrado en el Departamento de Filología Inglesa de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. En tal centro universitario impartió docencia durante aproximadamente un decenio, y su vinculación institucional era aún más fuerte si consideramos que desde el año 2010 estuvo a cargo del Vicedecanato de Movilidad y Relaciones Internacionales. Los que lo han tratado han reconocido que desde el despacho y desde el aula su capacidad de entusiasmo, de implicación disciplinar y de cumplimiento de sus obligaciones fueron admirables. Por su amabilidad y disponibilidad constantes, por su atención a las áreas de Filología y de Historia debe vérselo como símbolo del nuevo profesor universitario que lucha por eliminar vicios adquiridos y hacer valer los principios irrefutables de mérito, capacidad e igualdad.

Su constancia y formación son incontestables si consideramos que en 2004 obtuvo una beca de Formación de Doctores de la Junta de Andalucía y realizó los cursos de doctorado en Estudios Ingleses, que en 2007 defendió su tesis doctoral, y que durante este periodo se preparó también el doctorado en “Lengua Española y sus literaturas”, cuya tesis defendió en Madrid el 5 de julio de 2019 con el título de *Las traducciones en la revista Cántico (1947-1949 y 1954-1957): fragmentos, dislocaciones y dinámicas culturales*. Y para ampliar su currículo, añadamos que ha realizado estancias de investigación en varias universidades extranjeras, entre ellas la Universidad de Cambridge y King’s College (Londres), y que asimismo formó parte del Grupo de Investigación “Nuevas Corrientes en los Estudios Literarios Norteamericanos” (2004-2009), que también se denominó “Escrituras del Imperio” (vigente desde

2009). El haber participado como ponente en cien congresos sobre traducción y literatura comparada le reportó además un bagaje profesional que muchos jóvenes estudiantes deben tener como ejemplo y objetivo, sobre todo el alumnado de Filología o de Traducción e Interpretación, por el hecho de que sus líneas de investigación se centran en las relaciones literarias anglo-hispánicas, la poesía inglesa de los siglos XVII-XVIII y la didáctica del inglés.

El doctor Torralbo Caballero ha dado a conocer numerosos artículos que ponen de manifiesto sus temas preferentes, pero obviamos de momento el detalle para concretar sus libros de mayor enjundia. Entre ellos destacan *Batallas y parnasos en el germen de la crítica literaria* (Salamanca, 2007), *Breve panorama de la traductología* (Granada, 2008), *Poesía inglesa femenina del siglo XVII* (coedición, Valencia, 2009), *Poesía inglesa femenina de la Restauración* (coedición, Córdoba, 2009), *José María Blanco White: Traductor de Poesía Inglesa* (Sevilla, 2010), *Uso del inglés instrumental para adultos A1* (coedición, Granada, 2010), *Uso del inglés instrumental para adultos A2* (coedición, Granada, 2011) y *Poesía inglesa femenina del siglo XVIII* (coedición, Soria, 2011). Son ocho títulos a los que ahora debe sumarse el que es objeto de este artículo. Es más, a partir de su citada tesis doctoral dedicó también sus esfuerzos a indagar sobre cuestiones que tenían que ver con el cordobés Grupo Cántico, publicando un artículo en el libro *Los Dones de la dicha. Homenaje a Ricardo Molina* (coord. Antonio Moreno Ayora *Ánfora Nova*, 2017); otro en el libro *Ricardo Molina, eco literario (Cincuentenario de su muerte, 1968-2018)* (coord. Antonio Moreno Ayora; *Ánfora Nova*, 2019); y por fin su contribución titulada “El complejo eclecticismo de las traducciones en la revista *Cántico* como fisuras ideológicas en la época de Franco” (UNED, *Revista Signa* 29, 2020).

JUAN VALERA, LA MODERNIDAD DE UN ESCRITOR

Durante unas páginas vamos a ocuparnos de su trabajo *La constancia literaria de Juan Valera. Poesía, traducción y novela* (*Ánfora Nova*, Rute, 2022). Porque nadie discute desde hace más de un siglo que Valera es uno de nuestros más prestigiados escritores andaluces, no solo por el periodo histórico-literario que le tocó vivir sino fundamentalmente por la calidad intrínseca de su narrativa. Las publicaciones que han precedido a esta del profesor Torralbo Caballero —y que él maneja y cita muy oportunamente— así lo han demostrado. Su actual aportación ha representado, pues, un estudio que en todo momento ha apostado por el detallismo, compaginando sintéticamente sucesos históricos o biográficos y datos literarios, y centrando la investigación de los diversos capítulos en lo que supuso para Valera la publicación y traducción de algunas de sus obras (*Pepita Jiménez*, por ejemplo) al idioma de

Shakespeare, y esto sin ocultar –más bien descubriendo de pasada– el hecho de que a su vez fueran versionadas en otras lenguas como el alemán, el francés o el italiano. En el caso del título citado, sin ir más lejos, podemos comprobar que el ensayista llama la atención, entre otras realidades, en la importancia que adquiere el paisaje andaluz en la prosa de Valera, y cómo tal descripción paisajística es admirable en “la fidelidad que se conserva en el texto inglés” (véase parágrafo 5 del capítulo cuarto). En este sentido, observamos que los capítulos ofrecen frecuentemente la posibilidad de contrastar pasajes originales con sus respectivas traducciones al inglés, con lo cual el profesorado de los distintos niveles educativos –desde la Secundaria Postobligatoria hasta los de especialidades universitarias– encuentra ya elaborado y comentado un conjunto de materiales que resultan de la mayor aplicabilidad docente. Repartidas por sus páginas pueden constatarse apropiadas y certeras pinceladas acerca del realismo español y sobre su proceso de creación, lo cual ayuda a contextualizar, relacionar y centrar en todo momento la indagación crítico-literaria.

Sean cuales sean sus lectores, podrán hallar asentadas aquí apreciaciones literarias y estilísticas sobre el proceder de Valera como creador, del que se demuestra además cómo conjunta su vida de diplomático, de escritor y de traductor. Precisamente es *gracias al conocimiento que sobre la historia de la traducción tiene Juan de Dios Torralbo por lo que sabemos que tanto José María Blanco White (1775-1841) como Juan Valera (1824-1905) y otros autores forman parte de un grupo de “figuras andaluzas pioneras que dedican parte de su quehacer a la traducción de literatura inglesa y que, como resultado, enriquecen nuestro patrimonio literario”*. El citado capítulo 4º, por añadidura, incide en el aprendizaje del vocabulario y muy concretamente en aspectos tan peculiares como el de las paremias, que permite una vez más el análisis contrastivo entre las lenguas española e inglesa, sobre todo teniendo en cuenta, según observan los especialistas en traducción, que “El léxico de una lengua contiene un número considerable de palabras culturales [...], es decir, unidades léxicas que poseen un componente semántico cultural estrechamente relacionado con una comunidad lingüística concreta”, lo que implica sin duda que “la cultura está presente en la lengua misma, en todos sus niveles, y está implícita en todas sus palabras” (cfr. *Ways and Modes of Human Communication*, volumen editado por Rosario Caballero Rodríguez y M.ª Jesús Pinar Sanz; Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010: 1281). Y todo esto dando por sentado que la índole de la publicación de Torralbo Caballero va a contener indispensables comentarios traductológicos de indudable aprovechamiento docente, pues insistimos en que esta es una línea de trabajo que ya emprendió en obras tan genuinas como las citadas *Breve panorama de la Traductología. Materiales de Traductología: Teoría y práctica* y *José María Blanco White: Traductor de poesía inglesa*, o en su artículo de 2005 “Interculturalidad y traducción en la obra

de Cervantes”, inserto por Mercedes Arriaga Flórez y otros en *Italia-España-Europa. Literaturas Comparadas. Tradiciones y Traducciones*.

El autor, que evidentemente conoce una amplia bibliografía sobre cuestiones y aspectos tangenciales a su estudio, ha abordado las respectivas referencias con un criterio selectivo y globalizador, anotando solo aquellas que siendo fundamentales y necesarias para los propósitos de la investigación, no resultan sin embargo sobrecargadas ni embarazosas. Y por la misma razón valoraremos positivamente la esencialidad y brevedad de las notas a pie de página, de las que únicamente hemos contabilizado una treintena, síntoma de la linealidad del volumen, tan diferente a otros que se pierden en divagaciones y digresiones inoportunas. Y resulta evidente que con todo ello Juan de Dios Torralbo ha logrado cumplir su principal objetivo en este ensayo, que no es otro –según leemos– que acometer la “tarea de acercar nuestras obras a nuevos lectores. De poner ante los ojos ingleses nuestro paraíso”. Pero con tal pretensión nos ha llevado a deducir que Valera, tan cuidadoso en difundir su poesía pensando en la acogida que le darían los lectores, tan preocupado por traducir a poetas de otras lenguas acomodándolos a la cultura hispana, y tan atento al entorno andaluz y a la tradición literaria más prestigiosa, es, indiscutiblemente, un escritor de ideas modernas a favor siempre de las relaciones interculturales y de la difusión de nuestros valores fuera de nuestras fronteras. Podría decirse que Juan Valera ya intuyó, con un sentido globalizador de la cultura y debido a su modernidad y extroversión, la importancia de Córdoba como Capital Cultural para el futuro. Como podemos leer en el texto, hasta cuando Valera traduce poesía “evoca su comarca, es decir, Doña Mencía, Cabra, Baena, Castro del Río, Zuheros”.

Especialista en cuestiones de traducción e interpretación de lenguas, Torralbo Caballero se plantea los aspectos, positivos y negativos, de la denominada “traducción interlingüística”, que es la que convierte el texto literario en texto cinematográfico: “si el lenguaje es sugerente y poderoso, semiosis ilimitada también es la imagen”, se precisa por ello en el ensayo; y se añade: “Parece que el escritor ha generado su novela a partir de la película”. Es en este punto donde el ensayista ejercita y aplica sus conocimientos sobre narratología, que abren en abanico su explotación de las cualidades literarias, visuales y semióticas –tampoco olvida las pragmáticas– del filme sobre *Juanita la Larga* (TVE, 1982) que está comentando en el quinto capítulo, en donde anota la siguiente e importante consecuencia: “la transposición del material textual a soporte audiovisual necesariamente conlleva una adaptación beneficiosa en el acercamiento a nuevos lectores”.

Queda comprobado, con sobrados argumentos, que el escritor cordobés contribuyó, de manera impagable para la cultura hispana, a introducir el pensamiento de muy diferentes poetas extranjeros, debiéndose retener, por ejemplo, “que la primera

noticia que se tiene de Leopardi en España la firma Valera”, y que este último debe verse como “el escritor de su tiempo que más idiomas conoce, y, por ende, quien más elementos foráneos vierte al palmarés español”. Es decir, a lo largo de todo este ensayo se verifica la exhaustiva información que el profesor Torralbo Caballero maneja sobre el novelista cordobés, del que entrecruza y confronta datos referidos a toda su narrativa con los cuales esboza –sin abandonar la línea principal de investigación– una panorámica de varios aspectos esenciales de su obra y, paralelamente, de la creación del realismo. Con estas apreciaciones, al fin y al cabo, lo que el lector descubre es que el comentarista le trasvasa sus efectivos e intrincados conocimientos de la literatura, cine, ciencias de la comunicación, lingüística aplicada y, sin duda, de la traductología. Narración, recepción comunicativa, traducción (lingüística o interlingüística), y sobre todo creatividad, son términos esperablemente aliados, y por ende justifican que Torralbo Caballero finalice su libro diciendo que “merece la pena apostar y confiar en la fértil alianza entre literatura y cine”.

Creemos que los lectores deben advertir en este estudio dos novedades de particular relevancia: la de presentar a Valera como poeta (véase los dos primeros capítulos), aspecto en el que apenas se le ha valorado, y la de investigar su actividad de traductor de otras lenguas –“de especial interés resultan las versiones alemanas y las traducciones inglesas”, afirma el autor–, prestando atención a la obra de líricos como Lord Byron, Thomas Moore o James Rusell Lowell (ahora remitimos fundamentalmente al capítulo 2º). Esta última y desconocida actividad, en este libro, “aparece abordada dentro de los límites de lo que es una aproximación “iniciática y aureolar” “(igualmente en palabras del ensayista), pero tenemos claro que Torralbo Caballero tuvo en mente seguir indagando en futuras investigaciones –que ya desafortunadamente no completará–; y todo ello como una dilatada ampliación temática cuyas raíces están en su artículo “La labor traductora de Juan Valera” que se le editó en el volumen titulado *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación* (Atrio, Granada, 2003).

Y no olvidemos, por fin, que de ciertos pensamientos puede colegirse que el autor de este trabajo se ha dejado todavía muchas observaciones en el tintero, lo que pica la curiosidad del lector y lo pone en guardia para buscar otras investigaciones de la misma naturaleza. La información que nos suministra Torralbo Caballero permite deducir la novedad de sus datos y perfilar un libro ágil, sintético pero profundo a la vez, explícito sin cargazón conceptual, y sobre todo ceñido sin dilaciones a los aspectos inicialmente propuestos; un libro bien organizado, pedagógico y oportunamente ejemplificador, notorio ya en su personal línea investigadora.

La juventud, la capacidad de trabajo, el entusiasmo y la curiosidad son inmejorables aliados para la docencia y la investigación, las dos fundamentales tareas que el

profesor Torralbo Caballero desarrolló cotidianamente, a la par que esa otra dedicación institucional a que hemos aludido como vicedecano de la cordobesa Facultad de Filosofía y Letras, de cuyo organigrama formó asimismo parte como Director de la Escuela de Idiomas. Con su labor docente, institucional y directiva dio prestigio, con el tesón y la franqueza que otros muchos ya quisieran para sí, a la Universidad de Córdoba. De ese tesón, sin duda, son resultado estas originales páginas acertadamente presentadas como *La constancia literaria de Juan Valera. Poesía, traducción y novela*; un nuevo volumen que ha de sumarse a los muchos que al novelista cordobés se le han dedicado. El amor a Doña Mencía que en el XIX caracterizó al escritor se ha renovado ahora en el XXI en la persona del ensayista, menciano también conocedor igual que aquel de su paisaje y sus costumbres. A ambos les une, pues, su filiación a la Subbética cordobesa y a la Andalucía más ancestral, auténtica y literaria a un mismo tiempo. Y son todas estas razones las que han convergido para que sea *Ánfora Nova* –galardonada con el premio “Medalla de la Subbética” a la Cultura en 2010–, la editorial que edita tan unitario, interesante y personal trabajo de investigación al que el lector, creo que, con suerte, puede acceder.

Añadamos, por fin, que en el prólogo de la presente obra se concluye que este es “un nuevo volumen que ha de sumarse a los muchos que al novelista cordobés se le han dedicado”. Como curiosidad añadimos que las primeras referencias a esta publicación de *Ánfora Nova*, que continúa en su línea de cuidar la edición y la belleza de la portada, las hemos encontrado ya en la prensa cordobesa, tanto de la capital (véase *ABC* de Córdoba y *El Día de Córdoba* de 8-9-2011) como de la provincia, ya que en el pueblo natal del prestigiado escritor el periódico *Cabra Información*, en la misma fecha, ha dado así la noticia: “El profesor de la UCO Juan de Dios Torralbo hace una aproximación novedosa a la obra de Juan Valera”.

JUAN DE DIOS TORRALBO, TRADUCTOR

Además de las publicaciones ya mencionadas –obviando otras para no ser exhaustivos–, Juan de Dios Torralbo, él mismo investigador y traductor, hizo gala de su saber profesional y tradujo bastantes páginas del inglés al español, o viceversa. En este último caso estaría su ponencia titulada “En torno a “La pasión de Manolín Pérez”. Notas filológicas y traducción al inglés”, dentro del libro *Un lustro sin su mirada. En recuerdo a Campos Reina (1946-2009)*, editado por Antonio Moreno Ayora y Manuel Gahete Jurado (Ayuntamiento y Diputación de Córdoba, 2015). Por lo demás, la última traducción del inglés al español es su colaboración en *Catherine Philips. Obra poética*, edición bilingüe de Ángeles García Calderón y Juan de Dios Torralbo Caballero (Cátedra, Madrid, 2020). Fruto de un enorme trabajo, resulta un bello

volumen de cerca de seiscientas páginas. Esto explica que a continuación nos ocupemos de esta obra por ser una de mayores contribuciones a la traductología y, por tanto, de las de mayor enjundia publicadas.

La obra comienza con una rica introducción que contextualiza a la autora en su época, en la segunda mitad del siglo XVII, en la que destaca la decapitación de un rey (Carlos I), la instauración del orden republicano en Inglaterra encarnado en Cromwell y su hijo y, finalmente, el retorno de la monarquía en la figura de Carlos II, el hijo del rey decapitado por los puritanos. Estas páginas se detienen en la sociedad de la amistad femenina que concitaba amistades y pasiones profundas entre las mujeres que la conformaban. Además, se repasa algunas antologías clave al tiempo que se respuntea un índice temático de los poemas contenidos en el libro. Las poesías –concretamente son 113– están planteadas de modo bilingüe con una tangible correspondencia entre el texto fuente y el texto meta, con los versos dispuestos “en espejo” o enfrentados en perfecta correspondencia. Acercarse a la figura y a la obra de Katherine Philips es una tarea ardua, interesante y atractiva. Una mujer casada con un hombre, que en los poemas aparece nombrado como Antenor, que escribe hondos poemas apasionados a amigas como, por ejemplo, a Ardelia, Lucasia o Rosania, exhortándolas a estar juntas el mayor tiempo posible y mostrando su enfado cuando se deben separar por circunstancias de la vida. Estas mujeres que pueblan las estrofas también se dirigen unas a otras como se lee en “Orinda a Lucasia”. Encontramos que dedica poemas a su familia y a acontecimientos políticos señalados de su época. Destaca, al comienzo, el grupo de estrofas en que se lamenta la decapitación del rey, Carlos I, un poema movido por el pensamiento de una mujer que en pleno siglo XVII no tuvo reparo alguno en plasmar su ideología en el papel literario. De igual manera, la escritora clama por la restauración del orden monárquico frente a la república y el protectorado instaurados tras el regicidio. Ahí están los 18 versos que componen “Sobre el favorable clima en el momento de la coronación habiendo llovido sin parar antes y después”, que narra el conocido momento en que Carlos II (el rey exiliado que regresó, de ahí la época de la Restauración) fue coronado, en el que la meteorología adversa esclareció permitiendo así el evento como si de un milagro se tratara; o el poema referido a Catalina de Braganza. Luego reluce un buen puñado de títulos de índole filosófica cuyo andamiaje clásico es bastante notable: Cicerón, Aristóteles o Platón se concitan en el entramado semántico de estas composiciones. La cálida amistad que celebra Philips con sus amigas íntimas se nutre de las reverberaciones latinas sobre el tema. El asunto de la vida rústica, campestre y feliz (*beatus ille*), está presente en ciertos episodios como “Una vida en el campo” o “Invitación al campo”. Por otra parte, hay que resaltar que los versos en español contienen un cuidado esquema prosódico que revela la formación literaria y poética

de los traductores M.^a Ángeles García Calderón y Torralbo Caballero. Junto a la prosodia se ve la elección de la palabra exacta que plasma en español el sentido que la poeta anglo-galesa engendró en sus versos.

Katherine Philips es una poeta por descubrir. La edición es la primera al español –y esto debe precisarse– que, además, resalta por contener su poesía completa en un atractivo libro que debe sumarse a otros de los citados profesores, que han publicado ya varias antologías de poesía escrita por mujeres de los siglos XVII y XVIII, debiéndose tener en cuenta al mismo tiempo sus investigaciones. Por ello, el escritor Ricardo Martínez-Conde ya ha elogiado “el lenguaje cuidado, elegido y claro” que “ayuda a transmitir una a modo de guía espiritual instructiva que, como definición de voluntad, alcanza a ser tan explícita como instructiva y atenta a la realidad”. Por su parte, Gonzalo León también se ha preocupado de leerlo y de difundirlo en Argentina, enfatizando que es la primera vez que en 350 años se traduce toda la obra poética de Katherine Philips al castellano.

Ahora que nos falta Juan de Dios, de cuya generosa y prudente amistad gozamos todos los que le tratamos, creemos que es de justicia homenajearlo en este volumen proclamando su valía personal y su dedicación a la docencia e investigación. Por ello hemos querido recordar algunos frutos de su trabajo y hacer un propósito firme por conocer y valorar su obra con toda la atención que esta y su autor merecen.

La palabra iluminada: Juan de Dios Torralbo Caballero y *Ánfora nova*, revista literaria y editorial

José María Molina Caballero
Académico Correspondiente de la Real Academia de Córdoba. Escritor

I. PROEMIO

La desaparición de nuestro dilecto amigo el profesor Juan de Dios Torralbo Caballero, nos ha convocado a un grupo de personas a las que nos une la amistad, la colaboración y admiración hacia la persona y trayectoria académica de nuestro estimado y admirado Juan de Dios. Personas a las que se ha dirigido el profesor Miguel Ángel García Peinado con el propósito de coordinar y configurar en un libro un amplio conjunto de colaboraciones incardinadas a dejar testimonio escrito de nuestro reconocimiento y puesta en común de las consideraciones que cada uno de nosotros ha creído oportuno destacar del autor homenajeado.

En mi caso, como es de todo punto lógico, he estructurado el presente trabajo abordando las diferentes colaboraciones de ida y vuelta que Juan de Dios Torralbo ha realizado a lo largo de los años en la revista literaria y editorial *Ánfora Nova*, que me honro en dirigir.

En concreto el presente artículo engloba varios bloques: la publicación del libro *La constancia literaria de Juan Valera: Poesía, traducción y novela* (2011); las colaboraciones específicas en la revista literaria y editorial *Ánfora Nova* (artículos, capítulos y prólogos); las reseñas y comentarios que elaboró sobre nuestras ediciones, publicadas en diferentes medios de comunicación; y las intervenciones y participaciones presenciales que realizó en diversas presentaciones de nuestros libros y monográficos.

Efectivamente, el profesor Torralbo fue un colaborador habitual de *Ánfora Nova*, así como un destacado promotor y divulgador de nuestros proyectos editoriales.

Prueba de todo ello son los diferentes textos que se articulan seguidamente, a modo de homenaje personal y entrañable a nuestro insigne profesor y amigo.

2. LA PUBLICACIÓN DEL LIBRO LA CONSTANCIA LITERARIA DE JUAN VALERA: POESÍA, TRADUCCIÓN Y NOVELA

Como quiera que el profesor Antonio Moreno Ayora ha profundizado en esta obra concreta sobre este libro de Juan de Dios Torralbo Caballero, sólo voy a esbozar unas someras consideraciones sobre la significación de la aparición de este excelente ensayo que engloba un unitario, interesante y riguroso trabajo basado en una serie de calas en la poesía y en la novelística del escritor andaluz. Un libro que arranca con un espléndido y exhaustivo prólogo del reputado crítico y académico Antonio Moreno Ayora, quien nos desvela los objetivos y contenido de este señero y meritorio trabajo de investigación que se estructura en cinco capítulos perfectamente armonizados en torno a un andamiaje ensayístico caracterizado por su detallismo, su sentido globalizador y su novedosa aportación al conocimiento intrínseco de la obra literaria de Juan Valera en sus tres vertientes fundamentales. El primer trabajo, que lleva por título «La poesía de Juan Valera: Luz interior del alma», estudia los versos del autor presentando una visión general de la misma. El segundo capítulo («Byron, Moore y los “Fireside Poets” en el verso de Juan Valera») aborda la poesía inglesa traducida por el insigne escritor egabrense. El tercer estudio («El eco cervantino en Pepita Jiménez») realiza una comparación sumamente esclarecedora entre la obra cervantina y Pepita Jiménez; en tanto que el cuarto capítulo («Identidad andaluza en inglés: aproximación a la traducción inglesa de Pepita Jiménez») recoge unas notas sobre la traducción inglesa de la citada novela. Finalmente, el quinto capítulo («Juanita la Larga y su adaptación cinematográfica») se centra en este célebre personaje de Valera comparándolo con la versión cinematográfica.

En definitiva, se trata de un libro muy bien estructurado y didáctico que pretende mostrar el esfuerzo literario que el escritor egabrense realizó a lo largo de su vida, incardinándolo en los tres ámbitos literarios abordados: poesía, traducción y novela. Todo ello elaborado con el entusiasmo, la capacidad de trabajo, la constancia y la rigurosidad del profesor Juan de Dios Torralbo Caballero.

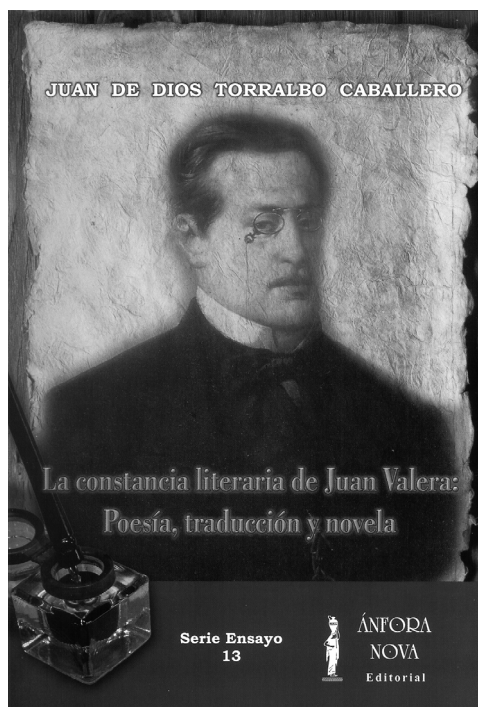


Ilustración 1. *Portada del libro (2011)*

3. COLABORACIONES PUNTUALES EN LA REVISTA LITERARIA Y EDITORIAL *ÁNFORA NOVA* (ARTÍCULOS, CAPÍTULOS Y PRÓLOGOS)

Siguiendo un ordenamiento cronológico, la primera de las colaboraciones que el profesor Torralbo realizó para una edición de *Ánfora Nova* fue en el monográfico «Los dones de la dicha. Homenaje a Ricardo Molina» (n.º 111-112 de la revista literaria *Ánfora Nova*), que coordinó Antonio Moreno Ayora en 2017. Edición donde aparece su espléndido artículo «“Uriel”: Ricardo Molina y la literatura foránea en las primeras hojas de *Cántico*», cuyo objetivo fue, en palabras del autor, el poder cartografiar las referencias a la literatura extranjera que laten en los trabajos de Ricardo Molina Tenor a partir del corpus que ofrecen los primeros ocho números de la revista *Cántico*. Hojas de poesía, publicados en Córdoba desde octubre de 1947 hasta enero de 1949.

En este sentido, el profesor Torralbo nos recordó en este artículo como «en el primer número de la revista *Cántico*, publicado en octubre de 1947, Ricardo Molina (14) incorpora en su página postrera unas notas críticas agrupadas bajo el nombre de “Uriel”. Esta cabecera es una atalaya de Ricardo Molina en la revista y está presente

en siete de los ocho números de la primera época. En la revista sexta el sustantivo hebreo está reemplazado por el título “Panorama de la poesía”. En los ocho números este apartado se encuentra situado en la página final de la entrega».

En definitiva, el profesor Torralbo corrobora en su artículo que la presencia de la literatura foránea en las páginas de *Cántico* «revelan el conocimiento, el manejo y el interés intercultural de Ricardo Molina que, según se ha constatado, dedica gran parte de “Uriel” a la literatura foránea, introduciéndola, acercándola y aclimatándola al mundo literario cordobés, andaluz y español; a los lectores de la revista *Cántico*. “Uriel” signa una elocuente estela literaria que se tiñe de novedades editoriales tanto españolas como extranjeras».

Posteriormente, en 2019, colaboró en el libro *Ricardo Molina, eco literario*. Cincuentenario de su muerte (1968-2018), de Antonio Moreno Ayora. En concreto realizó el quinto de los capítulos del libro mencionado que llevaba por título «“Ita et nunc”: Ricardo Molina y la literatura foránea en las segundas hojas de *Cántico*». Una obra ensayística con la que Antonio Moreno Ayora (coordinador y editor) tuvo como objetivo primordial el conmemorar el ya sobrepasado cincuentenario de la muerte de Ricardo Molina, acaecida en 1968 y que tan tempranamente quiso arrebatarlo de este mundo a pesar de su evidente genialidad y energía personal.

Después de cincuenta años de ausencia de un autor que tanto ha significado para la literatura cordobesa y nacional, en este libro, fruto del esfuerzo de acreditados críticos o estudiosos, entre los cuales se encontraba Juan de Dios Torralbo Caballero con su excelente y significativo artículo cuyo título ya hemos mencionado anteriormente, el lector hallará parte de lo mucho que el prestigioso escritor se merece para entender importantes aspectos de su creación, tras los que sin duda se reconoce la huella imborrable que Ricardo Molina fue dejando tras sí y que tantos escritores posteriores admiran, tal como lo refrendan cada uno de los capítulos que componen este libro de Antonio Moreno Ayora.

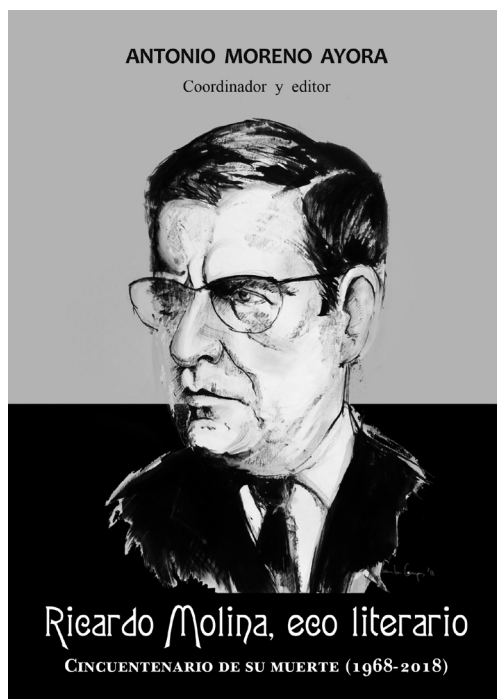


Ilustración 2. *Portada del libro (2019)*

Dos años más tarde, en 2021, el profesor Torralbo colaboró en el nuevo monográfico de *Ánfora Nova* «Pablo García Baena. El sublime jardín de la palabra» (nº 123-124 de la revista literaria *Ánfora Nova*). Edición dedicada a nuestro insigne poeta cordobés donde aparece su excelente artículo «Hojas de poesía: “El renuevo de la tradición poética andaluza” según Pablo» .

Este monográfico dedicado a Pablo García Baena, Premio Príncipe de Asturias de las Letras, incluye manuscritos, inéditos y cartas suyas, junto con otras colaboraciones de destacados críticos, ensayistas y profesores universitarios como son, junto a Juan de Dios Torralbo Caballero, el ex Director General de la UNESCO Federico Mayor Zaragoza (autor del prólogo), José Cosano Moyano, Francisco Sánchez Zamorano, Rafael Inglada, José Infante, María Victoria Atencia, Luis Antonio de Villena, Ángeles Mora, Javier Lostalé, Antonio Hernández, María Rosal, Ángel Aroca Lara, Francisco Ruiz Noguera, Antonio Jiménez Millán, Francisco Morales Lomas, Carlos Clementson, Alejandro López Andrada, Manuel Ángel Vázquez Medel, Joaquín Pérez Azaústre, Blas Sánchez Dueñas, Antonio García Velasco, Antonio Moreno Ayora, Ana Herrera, Francisco Onieva y José María Molina Caballero (autor del epílogo).

En concreto, el esclarecedor artículo del profesor Torralbo concluye que «hacia finales de la década de 1940 y hacia mediados de 1950 una nueva poesía nace en tierras cordobesas... una nómina notable de poetas extranjeros es aclimatada en Córdoba, Andalucía y España gracias a las traducciones publicadas en la revista *Cántico*. Escritores clasicistas como Ungaretti, modernistas como T. S. Eliot, simbolistas como Paul Claudel o vanguardistas como Louis Aragon son traducidos en la España de postguerra a través de las páginas de la revista literaria que es fundada en Córdoba hacia octubre de 1947... Es precisamente el “renuevo de la tradición poética andaluza” según Pablo».



Ilustración 3. Portada del n.º 123-124 de la revista (2021)

En 2022 Juan de Dios Torralbo colaboró en el monográfico de *Ánfora Nova* «Humanismo solidario. La ética de la esperanza» (n.º 125-126 de la revista literaria *Ánfora Nova*). Edición donde aparece su interesante y genuino artículo «George Eliot, “like hearing the grass grow”», donde diserta, desde la corriente del humanismo solidario, sobre la escritora inglesa Mary Ann Evans, más conocida por su seudónimo George Eliot, que fue una relevante novelista, poetisa, periodista y traductora de la época victoriana. Reflexión que el profesor Torralbo realizó desde el profundo conocimiento de su obra literaria, proponiendo una mirada crítica sobre esta escritora mediante algunas referencias entresacadas de sus obras con el objetivo de evidenciar

algunos de los rasgos que consideró oportuno circunscribir al humanismo solidario. Una corriente crítica e intelectual engendrada hace una década cuyos postulados fundacionales gozan de evidente actualidad y son aplicación a autores y obras literarias anteriores.

Artículo en el que Juan de Dios Torralbo concluye, después de haber analizado diversas teselas de su legado, con gran rigor científico y exhaustividad, que «la original escritura de George Eliot es solidaria y es humanista... realza la importancia de la vida cotidiana sencilla, el valor de la vida interior, el dolor de la gente... señalando la forma magistral en que su obra introspecciona y explora la subjetividad de los personajes, cómo las resmas del papel literario son capaces de reflejar los sentimientos, los pensamientos, los pliegues de la mente y la vida interior».

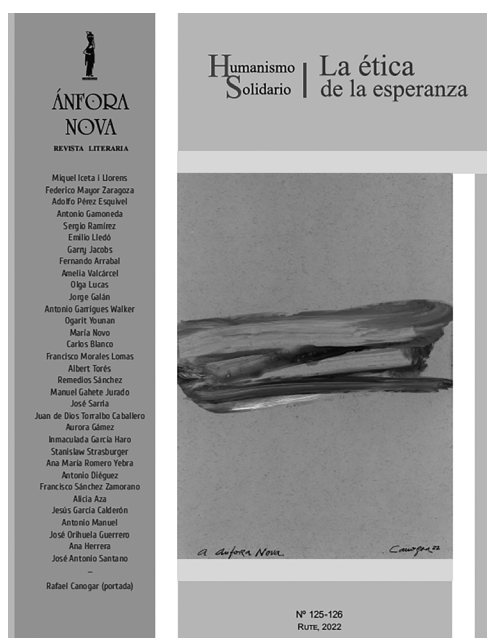


Ilustración 4. Portada del n.º 125-126 de la revista (2022)

También en ese mismo año (2022), el profesor Torralbo realizó un excelente prólogo al libro *Madre y tierra*, del jurista y escritor cordobés Rafael del Campo Vázquez, que publicó la editorial *Ánfora Nova* en su colección de poesía. Un prólogo sumamente esclarecedor en el que manifestó, entre otras consideraciones, que «la estructura de *Madre y tierra* es impecable; la semántica también. El autor ha configurado los capítulos muy tenazmente, y el resultado es un poemario brillante en su forma y en su contenido, que ostenta una unidad temática muy coherente, junto con

una gran originalidad y ejecución técnica. Un libro completísimo, por el que su autor puede sentirse muy orgulloso»... «Esta excelstitud está plasmada con el realismo tangible de significantes como la mano, la piedra o la herida, sin evadir lo etéreo del viento, de la sombra o del cielo. Su base métrica está muy bien conseguida a través de la utilización de versos alejandrinos, endecasílabos, hexasílabos y algún heptasílabo, en los que se percibe una certera acentuación y ritmo de los poemas que conforman cada uno de los capítulos de este volumen, en el que su autor no solamente ha logrado elaborar una obra muy eufónica desde un punto de vista melódico, sino que también ostenta el valor añadido de la gran singularidad de su arquitectura formal».

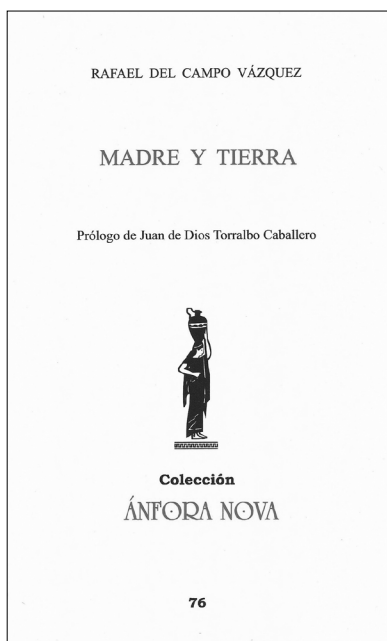


Ilustración 5. Portada del libro (2022)

4. RESEÑAS Y COMENTARIOS SOBRE EDICIONES DE *ÁNFORA NOVA*, PUBLICADAS EN DIFERENTES MEDIOS DE COMUNICACIÓN

A partir de 2017 hasta su fallecimiento, el profesor Torralbo realizó numerosas reseñas y comentarios en diversos medios de comunicación y redes sociales (*Cuadernos del Sur*, *Diario Córdoba*, *El Debate-La Voz de Córdoba.es* o Facebook), sobre diferentes ediciones publicadas por *Ánfora Nova* en sus distintas colecciones.

En este apartado quiero dejar constancia de esta circunstancia a través de un amplio compendio, casi completo, que he podido reunir de todo ello, en el que se

puede apreciar la consideración y estima que Juan de Dios Torralbo sentía por el proyecto cultural que representa *Ánfora Nova*.

Concretamente, la primera reseña que nos consta la publicó en 2017, y la dedicó al libro de Antonio Moreno Ayora *El amor o la vida* (La poesía última de Manuel Gahete), del que realizó la reseña titulada «El amor o la vida. Antonio Moreno Ayora aborda la obra lírica más reciente de Manuel Gahete».

Un año más tarde publicó la reseña «Más sobre Ricardo Molina», que elaboró sobre el monográfico «Los dones de la dicha. Homenaje a Ricardo Molina» (N.º 111-112 de la revista literaria *Ánfora Nova*), que coordinó Antonio Moreno Ayora en 2017.

En 2019 publicó la recensión «Nueva publicación sobre Ricardo Molina», que realizó sobre el libro *Ricardo Molina, eco literario. Cincuentenario de su muerte (1968-2018)*, de Antonio Moreno Ayora.

Coincidente con la aparición de mi libro *Medidas cautelares*, el profesor Torralbo publicó la reseña «La poesía de Molina Caballero», en el diario digital *La Voz de Córdoba.es* (ahora *El Debate. La Voz de Córdoba.es*), en el año 2021. Unos días antes de su publicación en el mencionado diario digital, reprodujo íntegramente esa misma reseña, como adelanto, en la red social Facebook.

En octubre de 2022, en esa misma red social publicó un comentario muy elogioso sobre el desarrollo de la presentación del libro anterior (*Medidas cautelares*) en el salón de actos de la Fundación Cajasol en Córdoba, en donde intervinieron, junto al autor del poemario, el presidente de la Diputación de Córdoba Antonio Ruiz Cruz, Francisco de Paula Sánchez Zamorano (presidente de la Audiencia Provincial de Córdoba) y José Cosano Moyano (presidente de la Real Academia de Córdoba).

En 2022 publicó en el diario digital *El Debate. La Voz de Córdoba.es* la reseña «Veinte muletazos bastan para cuajar un toro. “Madre y tierra” : veinte poemas de Rafael del Campo Vázquez», dedicada a la presentación del poemario del escritor y jurista cordobés anteriormente mencionado, que se llevó a cabo en el salón de actos del Diputación de Córdoba, y que contó con las intervenciones, además del autor del libro, del canónigo, jurista y académico Fernando Cruz-Conde y Suárez de Tangil, la abogada y editora de *Ánfora Nova* Carmen García Cruz, la diputada Delegada de Turismo y Recursos Humanos Inmaculada Silas Márquez, y el propio Juan de Dios Torralbo Caballero.

Igualmente en el diario digital *El Debate. La Voz de Córdoba.es* publicó la reseña «“En la rama del verde limón”, libro inédito de Juan Ramón Jiménez», que el profesor Torralbo dedicó al libro inédito del Premio Nobel moguerense *En la rama del verde limón*, publicado por la editorial *Ánfora Nova*.

En el mismo medio de comunicación anterior publicó unos meses más tarde la reseña «Lleno total en la presentación del libro inédito de Juan Ramón Jiménez», que Juan de Dios Torralbo dedicó a la presentación, en el salón de actos la Fundación Cajasol de Córdoba, del libro antes mencionado.

El 29 de enero de 2022 el profesor Torralbo le dedicó, en la red social Facebook, unas elogiosas palabras al monográfico «Pablo García Baena. El sublime jardín de la palabra» (n.º 123-124 de la revista literaria *Ánfora Nova*), haciéndose eco de la reseña publicada por Antonio Moreno Ayora en el *Diario Córdoba* «El legado de Pablo García Baena». Un comentario breve que resaltaba tanto el contenido de la edición, como al editor y al autor de la reseña: «El buen crítico literario Antonio Moreno Ayora escribe sobre este magnífico monográfico de la revista *Ánfora Nova*: originalidad, todo color y diseño se aúnan en esta edición bastante completa que es y será un tomo único y necesario para aprender y saber de/con Pablo García Baena... Enhorabuena a Antonio Moreno Ayora y a José María Molina Caballero, nombres también indispensables en el panorama actual de la cultura y literatura cordobesas, andaluzas y españolas».

5. INTERVENCIONES Y PARTICIPACIONES PRESENCIALES EN DIVERSAS PRESENTACIONES DE LIBROS Y MONOGRÁFICOS DE *ÁNFORA NOVA*

La primera de las intervenciones del profesor Torralbo en un acto de *Ánfora Nova* tuvo lugar el 27 de abril de 2022 en la sede de la Fundación Cajasol en Córdoba, donde se llevó a cabo la presentación del monográfico «Pablo García Baena. El sublime jardín de la palabra» (Nº 123-124 de la revista literaria *Ánfora Nova*), donde intervinieron, además del catedrático de la UCO Juan de Dios Torralbo, Antonio Pulido (presidente de la Fundación Cajasol), Antonio Ruiz Cruz (presidente de la Diputación de Córdoba), Rafaela Valenzuela Jiménez (subdelegada del Gobierno de España en Córdoba), José Carlos Gómez Villamandos (rector de la Universidad de Córdoba), y el director de la revista literaria *Ánfora Nova*, José María Molina Caballero.

Dicho monográfico tuvo como objetivo fundamental el homenajear la obra literaria de este ilustre poeta cordobés, Premio Príncipe de Asturias de las Letras e Hijo Predilecto de Córdoba, que está considerado como uno de los autores más destacados de la segunda mitad del siglo XX, con motivo del año de su centenario.

En este sentido la intervención del profesor Torralbo titulada «Más que un homenaje», resaltó los aspectos más destacados de la trayectoria del poeta homenajeado y su relación con la revista *Cántico* y con la ciudad de Córdoba, que fue su «jardín poético»; haciendo referencia a las colaboraciones concretas que incluye el

monográfico, subrayando también los aspectos más sobresalientes de la revista literaria *Ánfora Nova* y sus características técnicas que hacen de este monográfico «más que un homenaje a García Baena, una enciclopedia, a la vez divulgativa y científica, sobre su obra y trayectoria».

Como hemos subrayado con anterioridad, el 13 de diciembre de 2022 tuvo lugar la presentación de dos poemarios (*Caminando sobre el agua y Madre y tierra*) del escritor y jurista cordobés Rafael del Campo Vázquez, se llevó a cabo en el salón de actos del Diputación de Córdoba, y que contó con las intervenciones, además del autor del libro, del canónigo, jurista y académico Fernando Cruz-Conde y Suárez de Tangil, la abogada y editora de *Ánfora Nova* Carmen García Cruz, la diputada Delegada de Turismo y Recursos Humanos Inmaculada Silas Márquez, y el propio Juan de Dios Torralbo Caballero, que abordó el contenido del poemario *Madre y tierra*. Acto al que se refirió, como se ha mencionado anteriormente, en el diario digital *El Debate. La Voz de Córdoba.es* la reseña «Veinte muletazos bastan para cuajar un toro. “Madre y tierra”: veinte poemas de Rafael del Campo Vázquez».

Juan de Dios Torralbo destacó públicamente que: «... la estructura de “Madre y tierra” es impecable; la semántica también. El autor ha configurado los capítulos muy tenazmente, y el resultado es un poemario brillante en su forma y en su contenido, que ostenta una unidad temática muy coherente, junto con una gran originalidad y ejecución técnica. Un libro completísimo, por el que su autor puede sentirse muy orgulloso... Esta excelcitud está plasmada con el realismo tangible de significantes como la mano, la piedra o la herida, sin evadir lo etéreo del viento, de la sombra o del cielo. Su base métrica está muy bien conseguida a través de la utilización de versos alejandrinos, endecasílabos, hexasílabos y algún heptasílabo, en los que se percibe una certera acentuación y ritmo de los poemas que conforman cada uno de los capítulos de este volumen, en el que su autor no solamente ha logrado elaborar una obra muy eufónica desde un punto de vista melódico, sino que también ostenta el valor añadido de la gran singularidad de su arquitectura formal».

Desde la filología inglesa
y la traducción

Analizando a Shakespeare y sus traductores: estudio del soneto XVIII

Ángeles García Calderón
Universidad de Córdoba

Elegir un tema para el número homenaje a mi querido amigo y compañero en las tareas académico-literarias Juan de Dios Torralbo, ha sido una labor ardua y difícil. Bien es verdad que partía de una premisa clara que me ayudó a desbrozar la elección: debía tratar de una materia hondamente relacionada con la traducción literaria, más aún, con la traducción de poesía inglesa; la explicación es muy sencilla: desde que iniciamos nuestra colaboración en publicaciones en 2009 (libros, capítulos de libro y artículos) hasta la última de ellas en el desgraciado año de su fallecimiento (2023) nuestros temas confluían inequívocamente, como puede apreciarse por los títulos de las colaboraciones más importantes:

- 2009, *Poesía inglesa femenina del siglo XVII*. Valencia: Letra Capital. (A. García y J. Torralbo).
- 2010, *Poesía femenina inglesa de la Restauración*. Córdoba: UCOPress Editorial Universidad de Córdoba. (A. García y J. Torralbo).
- 2011, *Poesía inglesa femenina del siglo XVIII. Estudio y traducción*. Vertere. Monográficos de la Revista *Hermeneus*. (V. López Folgado, Á. García, M. A. García Peinado y J. Torralbo).
- 2020, *Katherine Philips: Obra poética*. Madrid: Cátedra. (A. García & J. Torralbo).
- 2023, «El sentimiento melancólico femenino desde la Restauración hasta finales del siglo XVIII», (J. Torralbo y A. García), en M. Á. García Peinado, C. Balbuena Torezano y Gerd Wotjak (eds.), *La poesía melancólica en Europa de la Edad Media al siglo XVIII*. Berlin: Peter Lang.

El hecho no era nada extraño, ya que los dos éramos alumnos de promociones muy próximas de Filología inglesa, habiendo seguido las documentadas clases del profesor Jiménez Heffernan, y en el momento en que se inició la Titulación de Traducción e Interpretación en la Universidad de Córdoba (curso 2005-2006) los dos volvimos a coincidir en el Campus de Rabanales, muy interesados en las directrices y enseñanzas de los profesores García Peinado y López Folgado.

La relación investigadora se extendería también a la docente, impartiendo conjuntamente las materias de traducción literaria del Máster de Traducción Especializada, que se iniciaría en el curso 2010-2011, y a la dirección de Tesis Doctorales¹.

Una vez explicada la elección de la traducción de poesía procede hacerlo con la elección del autor traducido: Shakespeare y sus sonetos, que publicados por Thomas Thorpe en 1609 los 154 sonetos del escritor de Stratford-upon-Avon constituyen uno de los hitos de la literatura mundial de todos los siglos, y quizá nadie como él haya diseccionado tan bien el amor, la belleza y la inmortalidad entre otros temas. Alabados desde su publicación, cito únicamente la opinión de Silvina Ocampo, una de las escritoras más importantes de la literatura argentina del siglo XX:

Shakespeare legó el conjunto de sonetos de amor más famoso en la historia de la literatura. Los amantes no necesitan, ni en sus epístolas, ni en sus coloquios, inventar otras frases. Como las cartas de amor que al quemarse, con un vuelo anaranjado y negro, se convierten en mariposas, dragones, demonios o ángeles, por efecto del fuego, en nuestra mente flota y se eleva, en un proceso renovado, el recuerdo candente de estos versos. Quisiéramos retenerlos y no se dejan captar. Quisiéramos traducirlos y son, tal vez, intraducibles. No parecen escritos con palabras sino con llamas; el dolor no los apaga, los ilumina; la confusión no los empaña, los embellece; la pasión no los destruye, los eleva².

Buscando una similitud para reafirmar la eternidad, Shakespeare la expresa maravillosamente en cuatro versos (9-12) de uno de sus famosos sonetos, en el que el autor promete al joven destinatario la inmortalidad por medio de la poesía; veamos el poema:

¹ *La «Elegy written in a country churchyard» de Thomas Gray: análisis estilístico y traductológico de las versiones en español.* Tesis doctoral de Rosalía Villa Jiménez, dirigida por Juan de Dios Torralbo Caballero y Ángeles García Calderón, Universidad de Córdoba, 2013.

² *Poetas líricos ingleses.* Selección de Ricardo Baeza. Estudio preliminar por Silvina Ocampo, Buenos Aires: W. M. Jackson Editores, 1952, p. xv. La antología, inserta en la tradición argentina de la afición a la traducción poética, reúne a prestigiosos poetas y traductores: Ricardo Baeza, Silvina Ocampo, J. R. Wilcock, R. B. Hopenhaym, Jorge Luis Borges, Emilio Alcalá Galiano, Enrique Díez-Canedo, J. Pérez Bonalde y Salvador Madariaga.

SONNET XCIII

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date;

Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd;
And every fair from fair sometime declines,
By chance or nature's changing course untrimm'd;

*But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st;*³

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

Los cuatro versos citados me dan pie para traer a colación uno de los mayores encantos que tiene el estudio y la práctica de la traducción poética: la comparación⁴ entre unas traducciones y otras⁵, y de los que transcribo algunas prestigiosas traducciones, entre las que se encuentran representados el amplio abanico de aquellos que se dedican al arte de la traducción literaria, y más concretamente al de la traducción de poesía⁶; acompaña a cada traducción del fragmento propuesto un pequeño comentario sobre lo adecuado o no de cada traducción, incidiendo para ello en el significado o interpretación literal.

³ Pensando en hallar una cita que pusiera de relieve lo que quería expresar: lo indestructible del recuerdo y la amistad, me topé con otra similar del catedrático de la Universidad del País Vasco José Miguel Santamaría (curiosamente de alguien que también le dedicaba un artículo a un amigo, en este caso jubilado), aunque él se apoyará en los dos últimos versos:

So long as men can breathe or eyes can see
So long lives this, and this gives life to thee.

⁴ No “la comparativa”, como se oye actualmente cada vez con más insistencia, en la sustitución de unos vocablos por otros, sin nada que lo justifique.

⁵ Hecho este que el profesor Torralbo ponía constantemente de relieve en sus artículos.

⁶ Me refiero, fundamentalmente, a los traductores profesionales, a los poetas traductores y a los profesores que traducen.

La traducción de Marià Manent⁷:

¿Podría compararte con un día de estío?
 Más suave eres tú, tienes mayor belleza:
 El viento rudo agita dulces brotes de mayo
 Y el ocio del estío apenas dura. A veces
 Brilla el ojo celeste con ardor excesivo,
 A veces caen sombras en su color dorado;
 Y a menudo en los bellos declina la hermosura,
 que marchitó el azar, la natura cambiante:
*pero tu eterno estío nunca estará marchito,
 ni perderás el dominio de tu belleza; nunca;
 se jactará la Muerte de que vas por tus sombras,
 cuando, en versos eternos, tú crezcas con los días;*
 mientras el hombre aliente y puedan ver los ojos,
 vivirán estos versos y te darán la vida.

El traductor catalán compone un soneto armónico, con buen ritmo y sonoridad, apoyado todo ello en los versos alejandrinos y el excelente vocabulario elegido; no obstante, se pueden señalar algunos pequeños errores:

- a) La estructura métrica del soneto traducido se corresponde con el soneto clásico italiano, modelo de las literaturas europeas, en lugar de seguir el modelo shakespeareano de tres serventesios de rima independiente y un pareado, todos con rima consonante, independiente de las tres estrofas anteriores, que suele ser una conclusión o reflexión sobre el tema tratado.
- b) Elección poco acertada de algunos términos: *suave* (lovely), *dulces brotes* (términos...), *ocio* (leisure), *a veces caen sombras*.
- c) No son afortunados, ni necesarios, los encabalgamientos de los versos 4 y 10.

⁷ Marià Manent i Cisa (1898-1988), barcelonés y humanista destacado en la cultura catalana del siglo XX por su labor de poeta, prosista, crítico literario, memorialista y, sobre todo, traductor, incorporando en esta faceta a poetas como Yeats, Shelley, Dylan Thomas, William Blake, Emily Dickinson y Samuel Taylor Coleridge entre otros. La traducción del soneto de Shakespeare se halla en *La Poesía Inglesa. Tomo I: de los primitivos a los neoclásicos*. Selección, Traducción y Prólogo de M. Manent, Barcelona: Ediciones Lauro, 1947, p. 187; incluido décadas más tarde en: *Poesía inglesa de los siglos XVI y XVII: Shakespeare, Milton, Donne y otros*, traducción de M. Manent. Barcelona: Ediciones Orbis S.A.-Editorial Origen, S.A., p. 42, 1982. El nombre casi patriarcal de Marià Manent, a pesar de algunos fallos ocasionales de comprensión, merece todo el respeto de los traductores por su español meticuloso y correcto.

La traducción de Manuel Mujica Lainez⁸:

¿A un día de verano compararte?
 Más hermosura y suavidad posees.
 Tiembla el brote de Mayo bajo el viento
 y el estío no dura casi nada.

A veces demasiado brilla el ojo
 solar, y otras su tez de oro se apaga;
 toda belleza alguna vez declina,
 ajada por la suerte o por el tiempo.

*Pero eterno será el verano tuyo.
 No perderás la gracia, ni la Muerte
 se jactará de ensombrecer tus pasos
 cuando crezcas en versos inmortales.*

Vivirás mientras alguien vea y sienta
 y esto pueda vivir y te dé vida.

La traducción de Mujica Lainez está llevada a cabo en endecasílabos blancos⁹, demostrando el escritor una buena comprensión del texto original. Entre las pocas objeciones que pueden ponerse cito la mayúscula con que destaca el mes de mayo, sin que explique el por qué. Asimismo, no añade nada destacado a la traducción el encabalgamiento de los versos 5 y 6, verso este último en el que omite el vocablo *cielo*.

⁸ Manuel Bernabé Mujica Lainez (1910-1984), bonaerense de familia aristocrática, como otros muchos compatriotas suyos (José Bianco, Alberto Girri, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges), ejercería una importante labor de traductor, considerados todos ellos como figuras importantes en los círculos literarios argentinos y ayudados en su labor por Victoria Ocampo desde la revista y editorial *Sur*. El poema en cuestión se encuentra en William Shakespeare, *Sonetos*. Selección y traducción de Manuel Mujica Láinez. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.

Mujica traduciría varios sonetos de Shakespeare, todos en endecasílabos blancos, publicados en diversas revistas literarias y diarios: cuatro sonetos (27, 30, 53 y 65) en la revista *Sur* (1952), cinco (15, 39, 50, 71 y 91) en *La Biblioteca* (1957) y cuatro (25, 33, 59 y 96) en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (1958). En 1963, ve la luz *Cincuenta sonetos de Shakespeare*, precedida por un prólogo de Mujica (que, pese al título, incluiría sólo 48 sonetos). Posteriormente Visor y Losada publicarían varias ediciones de esta traducción, entre ellas la que contiene la traducción del escritor y traductor bonaerense Pablo Ingberg (1960) de los 106 sonetos restantes.

⁹ Opción ésta que es una de las más elegidas para traducir los *Sonnets*, y de los que cito algunos de los que optaron por ella, ya fuera en verso blanco o rimado: los argentinos Patricio Gannon (endecasílabos rimados, 1940), Mario Jofré Leiva (endecasílabos rimados, 1977) y Miguel Ángel Montezanti (endecasílabos rimados, 1987); los españoles Alfredo Rodríguez López-Vázquez (endecasílabos blancos, 1997) y Antonio Rivero Taravillo (endecasílabos blancos, 2004); el mejicano Luis Rutiaga (endecasílabos blancos, 2002).

La traducción de Vicente Gaos¹⁰:

¿Diré que eres un día de verano?
 Tú eres más adorable y más serena.
 El viento abate flores en la arena,
 y breve es mayo para el ser humano.

A veces quema el sol con fuego insano,
 se nubla el oro de la luna llena.
 Cuanto es hermoso sufre la condena
 de ajarse, por algún misterio arcano.

*Pero tu estío es siempre inmarchitable.
 Tú posees eterna la belleza.
 Y la muerte ha de verte a ti inmutable,
 creciendo siempre en líneas de grandeza;*

Mientras exista un hombre que te mire,
 un corazón que viéndote suspire.

El traductor valenciano construye su traducción con versos endecasílabos, sirviéndose de la estructura de rimas utilizada en los sonetos de origen italiano o petrarquianos: dos cuartetos con una secuencia de rimas ABBA ABBA; un tercer cuarteto CDCD, da paso al remate del poema con un pareado o dístico EE, característicos del soneto shakesperiano o isabelino.

La elección de la rima lo lleva a finalizar algunos versos con términos que no aparecen en poema original: *humano, insano, arcano*.

En el segundo verso, Gaos confunde la identidad del destinatario, que no es una mujer “adorable y serena”, ya que es algo admitido y aceptado por la crítica que “the Fair Youth” de la dedicatoria era William Herbert, conde de Pembroke, o bien el conde de Southampton.

Por lo que respecta al uso de los tiempos verbales, Gaos cimenta su traducción en presente, mientras que el original alterna presente y futuro, para finalizar en los dos últimos versos con un contraste verbal presente-futuro.

¹⁰ Vicente Gaos González-Pola (1919-1980), nacido en Valencia, fue un renombrado poeta, ensayista, crítico literario y traductor perteneciente a la Primera generación de posguerra o Generación de 1936. Sería galardonado con el premio *Adonáis* en su primera convocatoria, 1943, obteniendo a su muerte el Premio Nacional de Poesía. Buen conocedor del inglés, así como del francés, el italiano y el alemán, traduciría de estas lenguas, siendo recopiladas sus traducciones por Carlos Sahagún y Jaime Siles en *Traducciones poéticas completas* (Valencia, 1986, 2 vols). El poema en cuestión está incluido en el libro *Mil años de poesía europea* de Rico y Lentini (2009: 345).

La traducción de Ángel Rupérez¹¹:

¿Con un día de verano deberé compararte?
Tienes tú más belleza y eres más apacible:
sacuden rudos vientos los capullos de Mayo,
lo que trae el verano apenas dura nada.

A veces con excesivo brillo arde el ojo del cielo,
y a veces pierde vigor su complexión dorada
y toda belleza algún día perderá la belleza
por causa del azaro del curso del tiempo.

*Pero tu eterno verano siempre será inmortal
y no dejará de ser tuya tu inaugural belleza,
ni podrá la Muerte arrastrarte a su sombra
cuando en eternos versos seas parte del tiempo.*

Mientras haya quien respire y haya ojos que vean,
todo esto vivirá y a ti te dará vida.

Rupérez compone su soneto en disposición versal, pero sin tipo alguno de metro, ya que lo que podrían haber sido alejandrinos se convierten en versos de 15 (1, 6, 9, 13), 17 (5), 16 (7, 10) y 13 (11). Lo extraño de la traducción de Rupérez es que, partiendo de una perfecta comprensión del texto original, el autor no resuelva lo que parece fácil ya en una primera lectura; así por ejemplo el verso 1 con un cambio de

¹¹ Ángel Rupérez nació en Burgos en 1953, es poeta, crítico literario y traductor. Licenciado en filología románica por la Universidad de Valladolid, en la actualidad es profesor de teoría de la literatura en la Universidad Complutense. Autor de varios libros de poemas, tres narraciones, cuatro antologías poéticas (dos de ellas sobre Claudio Rodríguez, su principal referente literario). Ha publicado varios artículos en *Ínsula* y *La Revista de Occidente*, colaborando regularmente en el diario *El País*. Muy conocidas son sus dos antologías sobre poesía inglesa: *—Lírica inglesa del siglo XIX* (Trieste, Madrid, 1987) y *Homo Legens*, 2.^a ed. corregida y ampliada, Madrid, 2007) y *—Antología esencial de la poesía inglesa* (Espasa, Colección Austral, Madrid, 2000), donde encontramos la siguiente opinión sobre el poeta inglés:

La forma externa, ya usada por Surrey —14 versos decasílabos distribuidos en tres cuartetos y un pareado final—, se convierte en Shakespeare en una plataforma de inusitada riqueza y fortaleza conceptual y emotiva, que parece en su caso una invención absoluta [...]. El devastador efecto del paso del tiempo, una de sus principales claves temáticas —si no la principal—, tiene como objeto y destinatario a un joven cuyo esplendor pasado puede ser suficiente para contrarrestar esos efectos corrosivos del paso de las horas imparables, ese drama o lucha contra la temporalidad, ese acecho de la muerte, esa confianza en el amor o esa melancólica asunción de su fragilidad, son los materiales con los que Shakespeare construye su edificio sólido, resistente, estremecedor, severo y de una riqueza deslumbrante (pp. 13-14).

preposición (*a por con*), o un cambio de la conjunción adversativa (*mas por pero*) en el verso noveno; otras veces, una enunciación distinta resuelve la cuestión, como en los versos 6 y 11: *y a veces vigor pierde* en vez de *y a veces pierde vigor*, *la Muerte no podrá* en lugar de *ni podrá la Muerte*.

De igual modo que Mujica, tampoco explica la mayúscula de *mayo*. Finalmente, es poco acertado el vocablo *inaugural* aplicado a belleza.

La traducción de Miguel Ángel Montezanti¹²:

¿Te comparo a un día de verano?
 Vos sos más temperado y placentero.
 El viento bate el capullito enano
 y el verano se pasa muy ligero.
 A veces quema el sol con su destello,
 otras, sus rayos tórridos se opacan
 lo bello cede a veces de lo bello
 suerte o naturaleza los atacan.
 Pero el verano tuyo no se amengua
 ni perderás tampoco lo que es tuyo
 ni la Muerte usará su engreída lengua
 si con versos eternos te construyo.
 Mientras los hombres respiren y ojos lean
 vas a vivir en esos que me lean.

Como ya habíamos afirmado anteriormente Montezanti elabora la traducción del soneto en endecasílabos rimados¹³, siendo el resultado de su traducción muy

¹² Miguel Ángel Montezanti, argentino nacido en la ciudad de Bahía Blanca en 1950, además de poeta, docente en la UNLP, e investigador del CONICET, Montezanti lleva a cabo una intensa labor como traductor del inglés. Ya su Tesis Doctoral, defendida en 1983 sobre el conocimiento del lenguaje lírico en la obra de Shakespeare, mostraría su pasión por la obra del poeta inglés del que ha traducido su poesía completa. Entre los poetas que ha traducido se cuentan, además de Shakespeare, T.S. Eliot, Wilfred Owen y Philip Larkin y las poetisas Stevie Smith y Kathleen Raine. En 1987 publicaría William Shakespeare: *Sonetos completos* (reeditados por Longseller en 2003) y *Sólo vos sos vos: Los sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense*. (Eudem: Mar del Plata 2011). Traducción que como todas las suyas, va precedida de una introducción clara e interesante, sin afectación ni rebuscamiento sobre el oficio y arte de la traducción poética. (Sobre Montezanti véase: «Sólo vos sos vos», por Juan Jesús Zaro, en *El Trujamán*, martes, 15 de noviembre de 2011, Miguel Montezanti, serie completada, por Juan Jesús Zaro, miércoles, 19 de abril de 2017; y Alonso Gómez 2018).

¹³ Transcribo, por su interés, parte de la reseña del libro:

Miguel Ángel Montezanti [...] ya había puesto de manifiesto su total dominio de este tema en una traducción anterior de los Sonetos, publicada originalmente en 1987 y reeditada en 2003, en ambas ocasiones en edición bilingüe y anotada. Los 154 sonetos fueron entonces vertidos con rima y métrica perfectas y constituyen una joya de ímproba realización y un ejemplo casi único

armoniosa y musical, a la vez que evidencia una perfecta comprensión del soneto, finalizado con una gran rotundidad (versos 13 y 14) que exalta el valor de la poesía.

Parece innecesario el uso del voseo (vos sos) en el segundo verso y la denominación de *capullito enano* a los brotes de mayo, término este que no aparece en la traducción.

* * *

Este breve muestrario sobre la traducción un soneto por diferentes traductores, pone de relieve la diversidad de cada traducción, dependiente de la singularidad, formación, gustos literarios y soluciones que adopta cada traductor para resolver el problema del monosilabismo inglés en los sonetos de Shakespeare, ciñéndose buena parte de ellos a las dos soluciones más lógicas: a) el endecasílabo blanco que sacrifica algo del sentido, pero mantiene la ligereza del ritmo original de los pentámetros yámbicos; b) el alejandrino que posibilita expresar mejor el sentido de los textos originales.¹⁴

Sin entrar en el manido debate de la traducibilidad o intraducibilidad de la poesía, defendida esta última opción por algunos que nunca se han aplicado con el ejemplo, creo que es algo tan inútil como el querer codificar en normas o reglas el ejercicio de la traducción, revelándose en este aspecto “más normativos” aquellos que nunca han experimentado el placer de traducir poesía. En la traducción, que trata de transferir emociones en otro idioma distintos, el lenguaje se somete a la subjetividad del traductor, más aun, en el caso de los poetas que parecen sentir la necesidad –ya sea esta coyuntural o sistemática– de hacer su propia versión del poema original, hecho este más notorio en los siglos XX y XXI.

En la traducción de poesía, además de los conocimientos instrumentales necesarios, es deseable que el traductor posea una fina intuición para elegir los términos y frases adecuadas. Dado que todo aquel que juzga una traducción, además de aportar

en la literatura poética traducida al castellano. Vuelve ahora al ruedo con lo que él mismo llama “un trabajo experimental”. Se trata del ambicioso proyecto de verter las formas conceptuales y prosódicas de fines del siglo XVI a la variedad del español coloquial rioplatense actual. Montezanti lo ha cumplido [...]. Mis sentimientos básicos al leer estos versos fueron dos: admiración y desconcierto. Admiración ante la infinidad de recursos lingüísticos con los cuales Montezanti logra obtener, para los 154 sonetos, endecasílabos rimados (con rima perfecta o imperfecta, pero siempre consonante). Esta proeza merece, como la del libro anterior, el más cálido aplauso y un estudio detenido de los procedimientos a los que recurrió, muchos de los cuales son explicados por él en sus densas y jugosas “Palabras preliminares”. El prólogo así llamado es en sí mismo un pequeño manual de traducción literaria que aconsejo analizar a todos los profesores de esta materia. Otra cosa es que compartamos el placer por el resultado (Wolfson 2012: 2008).

¹⁴ Un estudio pormenorizado de las traducciones de los sonetos de Shakespeare al español puede verse en el trabajo de Escudero (2021).

razones convincentes que apoyen su juicio debe demostrar que la teoría que defiende es capaz de llevarla a la práctica, tras el breve análisis dé cada uno de los traductores en el poema analizado, procede proponer mi propia traducción, en la que trataré de subsanar los desaciertos, inexactitudes, omisiones, cambios y adiciones innecesarias, que he señalado, aunque previo a la traducción no está de más aclarar mi inclinación por el alejandrino para traducir los pentámetros yámbicos de Shakespeare¹⁵. El uso del endecasílabo hace muy difícil transmitir toda la “carga semántica” que expresa la lengua inglesa; por otra parte, en inglés abundan los monosílabos y las expresiones son más comprimidas, lo que explica la elección del verso de catorce sílabas, pues en español escasean los monosílabos y las expresiones tienden a ser más largas. Por lo que concierne al uso o no de la rima, esta encorseta las estrofas, tratando de buscar un sonido semejante, que distorsiona con frecuencia el significado del poema; a favor de esta opción sólo hay que citar el hecho de que las dos lenguas procedan de familias distintas: el español es una lengua romance que procede del latín, mientras que el inglés es una lengua germánica. Veamos la que podría ser una traducción que trata de evitar todos los errores citados:

Sonnet XVIII

Shall I compare thee to a summer's day?
 Thou art more lovely and more temperate:
 Rough winds do shake the darling buds of May,
 And summer's lease hath all too short a date:

Sometime too hot the eye of heaven shines,
 And often is his gold complexion dimm'd;
 And every fair from fair sometime declines,
 By chance or nature's changing course intrimm'd;

But thy eternal summer shall not fade
 Nor lose possession of that fair thou ow'st;
 Nor shall Death brag thou wanders't in his shade,
 When in eternal lines to time thou grow'st:

So long as men can breathe or eyes can see,
 So long lives this, and this gives life to thee.

¹⁵ Son tres serventesios de rima independiente y un pareado, todos con rima consonante: ABAB CDCD EFEF GG; los pareados finales suelen ser una conclusión o reflexión sobre el tema tratado que finalizan el poema de una forma rotunda.

SONETO XVIII: traducción Á. GARCÍA

*¿Tendré que compararte con un día de estío?
Tú eres más hermoso y apacible¹⁶;
los fuertes vientos baten tiernos brotes de Mayo¹⁷,
y el goce del verano es demasiado corto.*

*A veces asaz tórrido brilla el ojo del cielo,
y a menudo su tez dorada se oscurece;
y todo lo que es bello alguna vez se amustia,
bien sea por el azar o a la incierta Natura;*

*Pero tu eterno estío no se marchitará,
ni perderás el goce de esa belleza tuya,
ni alardeará la Muerte de que a su sombra vagas,
cuando en eternos versos tú crezcas con el tiempo:*

*mientras respire el hombre o puedan ver sus ojos,
vivirán estos versos y te insuflarán vida¹⁸.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Gómez, Marina (2018), «Entrevista con Miguel Ángel Montezanti, profesor, investigador y traductor», *TRANS: revista de traductología*, 22, pp. 279-290
- Escudero, Tanya (2021), “Panorámica de las traducciones de los Sonetos de Shakespeare al español”, *TRANS: Revista de Traductología*, n.º 25, pp. 565-581.
- Manent, Marià (trad.) (1947), *La Poesía Inglesa. Tomo I: de los primitivos a los neoclásicos*. Selección, Traducción y Prólogo de M. Manent. Barcelona: Ediciones Lauro.
- Manent, Marià (trad.) (1982), *Poesía inglesa de los siglos XVI y XVII: Shakespeare, Milton, Donne y otros*, traducción de M. Manent. Barcelona: Ediciones Orbis S.A.-Editorial Origen, S.A.
- Rupérez, Ángel (trad.) (1987), *Lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid: Editorial Trieste [2.ª ed. corregida y ampliada. Madrid: Homo Legens, 2007].

¹⁶ La combinación de algún verso endecasílabo con los alejandrinos, no casa nada mal, evitando en este caso la fea repetición “tú eres... tú eres”.

¹⁷ En el calendario isabelino (pregregoriano) mayo formaba parte del verano; el autor puede que se refiera a este mes como la exaltación de la primavera, de ahí que utilice las mayúsculas para resaltar el vocablo.

¹⁸ Solo me queda expresar el deseo de que, a mi queridísimo amigo y colega, buen catador de poesía y discudidor en cuestiones de traducción poética, como lector avezado que seguirá siendo, dé su total beneplácito a esta versión, que no habría diferido mucho de una suya.

- Rupérez, Ángel (trad) (2000), *Antología esencial de la poesía inglesa*. Madrid: Espasa, “Colección Austral”.
- Shakespeare, William (1987), *Sonetos completos*, trad. Miguel Ángel Montezanti, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Shakespeare, William (2003), *Sonetos completos*, traducción de Miguel Ángel Montezanti, Buenos Aires: Longseller.
- Shakespeare, William (2011), *Sólo vos sos vos. Los sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense*. Traducción de Miguel Ángel Montezanti. Eudem: Mar del Plata.
- Rico, Francisco y Lentini, Rosa (2009), *Mil años de poesía europea*. Barcelona: Editorial Planeta, S. A.
- Santamaría López, José Miguel (2010), “Tiempo de Shakespeare: Vuelta de tuerca a la traducción de sus sonetos”, en Rosa Rabadán, Marisa Fernández López, Trinidad Guzmán González (coords.), *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, vol. 1, pp. 13-38.
- Wolfson, Leandro (2012), Reseña de: «*Sólo vos sos vos: Los sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense*. Trad. de Miguel Ángel Montezanti. Eudem: Mar del Plata 2011. 187 pp.», *Estudios de Traducción*, vol. 2, p. 2008.

«Masquerading! A lewd custom to debauch our youth»: compliance and defiance in Aphra Behn's *The Rover* (1677)

Pilar Botías Domínguez
Universidad de Córdoba

*"I may leave my Idea, or Live in an Idea, or my Idea may Live
in many Brains, for then I shall Live as Nature Lives amongst
her Creatures ... I desire to Live in every Age, and in every
Brain, so I desire to Live in every Heart".*

Margaret Cavendish, "Letter XC", *Sociable Letters* (1664)

*In memoriam professoris et magistri
Juan de Dios Torralbo Caballero*

Aphra Behn's *The Rover, or The Banished Cavaliers* is a comedy published in two parts in 1677 and 1681. The first part of *The Rover* was immensely popular on stage and Behn was acclaimed as a playwright. This comedy tells the story of a group of royalist English cavaliers "banished" from their country, England. They are in exile during the Puritan Commonwealth led by Oliver Cromwell (1649-1660). The rover, Willmore, may be based on John Wilmot Rochester, a rakish poet also found in royalist circles. Although the plot of the play revolves around the eponymous rover, this work aims at unpacking some of the female characters and their various uses of masquerade and disguise. In Aphra Behn's *The Rover* we encounter an immersive experience of carnivalesque rambles. Set in Naples during carnival, the presence of attires and masks is a constant throughout the entire play. Female characters, especially, resort to vizards, masks and attires to impersonate different people. This fluidity of social identities enables characters to freely roam about in an unrestricted manner. As Bakhtin (1984: 97) puts it: "During carnival time life is subject only to

its laws, that is, the laws of its own freedom”. *The Rover* presents us with most fascinating female characters. I am particularly interested in those female characters who use masquerade – either physical or metaphorical – to their own advantage. Critics, such as Derek Hughes, have argued that the use of masquerade disables women’s identities such as sister, daughter, lady or prostitute:

The carnival, with its masks and anonymity, provides women with opportunities to escape the control of the men who define what they are; but the price of this new freedom is that their liberated and unnamed identity constantly threatens to resolve itself, in men’s eyes, into that of the prostitute (Hughes 2001: 86).

Although the concealment of their identity may give those women freedom, they are also exposed to danger. This unstable nature of masquerade is particularly demonstrated in Behn’s play. This is possible due to the variety of female characters and their various challenges along the play, although we may argue that Hellena is especially astute in her disguise as a gypsy and the later cross-dressing scene. Although it seems that the Italian setting leads to an inevitable contextualisation of carnival, I argue that the use of masquerade in this play is not only a dramatic device, but it is also used for different purposes in the internal dynamics of the story. As Mary Ann O’Donnel (2004: 6) argues “Behn explored issues of women’s right of self-determination, the tyranny of patriarchy, and the use of masquerade and carnival to re-normalize the world”. Therefore, by using disguise women are able to escape the social constraints and patriarchal scrutiny where they are exposed to “a world where minute, indeed obsessive, discriminations are made by men between nice girls and whores, rich girls and poor, upper-class or low, available or forbidden” (Kaufman 1996, 5).

In *The Rover*, the love triangle shared by Angellica, Willmore and Hellena provides productive examples of female masquerade. Willmore, the rover, is tricked by Hellena in various moments throughout the play. Hellena who is “a maid designed for a nun” (*The Rover* 1.1.29) outwits Willmore using different disguise. From the very beginning of the play, we find a stark contrast between Hellena and her sister, Florinda. Hellena’s curiosity and appetite is unveiled and manifested in a straightforward manner: “I love mischief strangely, as most of our sex do, who are come to love nothing else” (*The Rover* 1.1.25-26).

The prospect of ending up in a nunnery does not appeal to her the least. She has high hopes she can find “some mad companion or other that will spoil [her] ... devotion” (*The Rover* 1.1.34). The witty Hellena is aware of her attributes and more importantly she knows how to use them for her own benefit. Thus, we read: “Have I not a world of youth? A humour gay? A beauty passable? A vigour desirable?

Well-shaped? Clean-limbed? Sweet-breathed? And sense enough to know how all these ought to be employed to the best advantage? (*The Rover* 1.1.41-44). Although her relatives insistently discourage her from discussing matters of the heart, she challenges the “design” prepared for her. For instance, her sister Florinda warns her: “Hellena, a maid designed for a nun ought not to be so curious in a discourse of love” (*The Rover* 1.1.29-30) and her brother, Don Pedro scolds her: “you are not designed for the conversation of lovers” (*The Rover* 1.1.88-89). Hellena’s outspokenness reaches the limit of outrageous when she speaks her mind about Don Vincentio quite explicitly. As Jane Spencer, in her edition of *The Rover*, notes: “Hellena’s expression of such an attitude is unusually free for a heroine even in Restoration comedy” (*The Rover* 338). In fact, Hellena as a comic heroine is so unusual that she cancels this definition of female desire by Robert Markley (2004, 100) “... female desire becomes both the enabling condition of comic heroines who are forever defying their parents or guardians – and the satiric target of a masculine wit which enforces ideologies of gender, virtue, and property”. In *The Rover*, it is the male, in this case Willmore, who is the satiric target of a feminine wit.

In *The Rover*, the first act ends with Hellena taking her chaste sister to enjoy the carnival and ramble, with the implicit sexual connotation of going out looking for sex. Thus, Hellena’s appropriation of this space reserved for men sets the initial stage of becoming a female rover. As Fitzmaurice (1995, 283) argues “She wants to be able to move around unescorted out of doors, and she is not afraid to claim equal rights to extramarital involvement”. Hellena ventures to speak to Willmore in the disguise of a gypsy. She clarifies she does not need to look in his hand to read him; she finds he is “an inconstant English heart, as little worth stealing as [his] ... purse” (*The Rover* 1.2.144-145).

Willmore and Hellena have a quasi-philosophical conversation about pleasure. He tries to trick her into having sexual intercourse with him, acknowledging that sexual practice will give her another skill before shutting herself away in a nunnery: “’tis more meritorious to leave the world when thou hast tasted and proved the pleasure on’t. Then ’twill be a virtue in thee, which now will be pure ignorance” (*The Rover* 1.2.180-183). Hellena teases Willmore; or, as she calls him, “Father Captain” for he seems to be concerned about her future prospects. On the one hand, she leads the conversation to a climax where Willmore is impatient to consummate. On the other hand, she seems to enjoy her control of both, the rover and her own impulses. This middle ground in sexual politics is explained by Markley (2004: 105) in the quote below:

Recognising that men can ignore or dodge the consequences of extramarital sex, women must constantly play the dialectical roles of sexual object and faithful lover

to avoid giving into their desire and falling into the comic stereotype of the fallen women.

By using a mask, Hellenas's real identity remains in darkness, yet this does not impede her success in winning him over. Willmore admits publicly "If her face be but answerable to her wit and humour, I would be bound to constancy this month to gain her" (*The Rover* 1.2.305-307). This concern appears again when he thinks about the possibility of her witty conversation not matching her beauty: "A pox on't, I cannot get her out of my head. Pray heaven, if ever I do see her again, she prove damnable ugly, that I may mortify myself against her tongue" (*The Rover* 2.1.7-9). In this scene we find what Pacheco (2000: 146) describes as "a dramatic world in which men are preoccupied with reading women—their physical identities and their sexual morality—through their conduct and appearance". Masquerade, thus, allows Hellenas to hide her own identity and her social status. In doing so, she liberates herself from the implicit social constraints adhered to her noble-born status. It is especially comic when Willmore's impatience grows stronger due to this anonymity and ambiguity in her character. Hellenas conceals her face because she is aware of the advantage, she is operating incognito for she is trespassing the bounds of decorum. Willmore's curiosity and Hellenas's reservedness function as a pair of magnets whose opposite forces create a sexual force which enflames even more these two characters' appetites.

The third party, Angellica, is portrayed as an "independent outsider" (*The Rover* 341) since Padua was not controlled by the Spaniards at that time. This political independence that her nationality represents contrasts greatly with the dependence that her character ends up having on Willmore. A dependence that grows into despair and leads to an attempt to kill him out of utter jealousy.

Another character who uses masquerade in *The Rover* is Angellica. She is a courtesan and makes profit by using her body to give pleasure. Nonetheless, her vanity as a woman is fuelled by men's wonder and praise, an interesting psychological trait in someone whose business is based on purely economic terms. Angellica and Moretta, her servant, have a brief conversation which unmasks Angellica and for a moment we glimpse the woman and not the courtesan. She, being aware of the inconstant desires of men, reflects on her profession and considers it as a mere means of making profit:

ANGELLICA The man is brave and generous, but of an humour so uneasy and inconstant that the victory over his heart is as soon lost as won: a slave that can add little to the triumph of the conqueror; but inconstancy's the sin of all mankind, therefore I'm resolved that nothing but gold shall charm my heart (*The Rover* 2.1.132-136).

Her woman, Moretta, wonders how it is possible that she has escaped the “general disease of our sex”, as she makes it clear: “that of being in love” (*The Rover* 2.1.139). Angellica replies that she has not had time for love, thus relegating her status as a woman to a secondary role. That Angellica wears a ‘mask’ as a prostitute is demonstrated when she becomes disconsolate by Willmore’s inconstancy and libidinous character.

The intrigue in act 2, scene 2 articulates the construction of the rogue, both male and female. In this comic conversation, Willmore is utterly offended by Angellica’s views on her way of proceeding. He realises Angellica’s profession is but to put a price on the sin of carnal lust.

WILLMORE ...

The vanity of that pride, which taught you how
To set such price on sin:
For such it is whilst that which is love’s due
Is meanly bartered for (*The Rover* 2.2.12-16).

The scene changes to the moment of a transaction to further develop the idea of a double standard when it comes to honour. Willmore tries to buy the goods (Angellica); thus, completely dehumanising her; she is no longer a prostitute but an object with a price: “I am studying, madam, how to purchase you, though at present I am unprovided of money” (*The Rover* 2.2.47-48). However, Angellica seems to enjoy Willmore’s stubbornness to purchase her. Aside she says “Sure, this from any other man would anger me; nor shall he know the conquest he has made” (*The Rover* 2.2.49-50). Willmore states that he would like to possess Angellica and praise her beauty; ownership is a recurrent theme in the play.

The relationship between Willmore and Angellica builds on a lusty affection with a high sexual component. Little by little, Angellica is unmasking herself, being less of a courtesan and more of a mere woman where her female desire replaces her commercial mindset. Angellica’s analytical reflection on her job criticises the commodification of women. Selling her body and caresses for money is not so different from choosing a wife for her dowry; money is involved somehow, and the female body is the object to be sold. Thus, the commodification of women and the transference of their bodies are no longer dependent on social status, it is more a question of dominance and advantage: “Young virgins seeking marriage partners are like whores in that they offer money as well as love” (Scott 2000: 170-171).

ANGELLICA ...

When a lady is proposed to you for a wife, you never ask how fair, discreet, or virtuous she is; but what's her fortune: which if but small, you cry 'she will not do my business', and basely leave her, though she languish for you. Say, is not this as poor? (*The Rover* 2.2.90-94).

Angellica unmasks the complex web of transaction and pinpoints the irony in questions of honour. On his part, Willmore plays the victim and explains to Angellica how he has been "cheated" by "deluding hypocrites" and that he has "no faith left for the cozening sex" (*The Rover* 2.2.121-123) especially for women in her profession. Angellica tries to resist:

ANGELLICA The low esteem you have of me, perhaps
May bring my heart again:
For I have pride, that yet surmounts my love (*The Rover* 2.2.125-127).

Nonetheless, Angellica's resistance is not consistent, and Willmore wins her over. She ends up accepting love as payment. Moretta, the only rational being in the scene, vents all her anger and frustration calling Willmore this "English picaroon" (*The Rover* 2.2.162) being the curse to all the women in the trade. As she puts it: "Trophies, which from believing fops we win, / Are spoils to those who cozen us again" (*The Rover* 2.2.165-166). This functions as a premonition of Willmore's behaviour in act 3, scene 1. Angellica regrets her own ingenuousness and willingness to give her love for free. She never abandons the idea of changing Willmore's rakish nature.

ANGELLICA Expect? As much as I paid him: a heart entire,
Which I had pride enough to think whene'er I gave,
It would have raised the man above the vulgar,
Made him all soull and that all soft and constant (*The Rover* 3.1.160-163).

Angellica's rage comes from utter humiliation. She betrays her profession to fully commit to Willmore. She realises he is an irremediable rogue and regrets her emotional involvement more than the 'free use' of her companionship. He carelessly courts her and makes advances to other women without considering that he may jeopardise her relationship with Angellica. Furthermore, she is also humiliated when she tells Willmore that her "gipsy" is worth two hundred thousand crowns and without hesitation he wonders if he would be free from Angellica soon (*The Rover* 4.2.). Therefore, pecuniary advantage and sexual fulfilment are in constant tension throughout

the play. Nonetheless, apart from pecuniary advantage and sexual fulfilment, a third aspect might be considered: Hellena's wit and flippant attitude and how both astonish and attract Willmore irrevocably. I consider that this is what makes Hellena a genuinely witty heroine in *The Rover*. Willmore's infatuation starts 'in the dark', when he is restrained from unmasking Hellena, and he does not know yet the price to her dowry; he thinks for the most part of the play that she is a gipsy.

Willmore and Hellena's relationship builds on witty conversation and their curiosity for each other is mutual. Hellena's discovery of her infatuation leads to a conversation in act 3, scene 1 where Valeria explains to Hellena what will happen after this first encounter with Willmore: "thou wilt love this wandering inconstant, till thou find'st thyself hanged about his neck, and then be as mad to get free again" (*The Rover* 3.1.27-29). Nonetheless, Valeria's prediction does not deter her from following her design in finding a suitable match: "I don't intend every he that likes me shall have me, but he that I like" (*The Rover* 3.1.37-38). Hellena is not on the quest for prince charming and this is demonstrated when Florinda and Hellena talk about the art of courtship. In a very comical reply to Florinda, Hellena ridicules the conventions of courtly love: "to write little soft nonsensical billets, and with great difficulty and danger receive answers, in which I shall have my beauty praised, my wit admired (though little or none), and have the vanity and power to know I am desirable" (*The Rover* 3.1.55-58). She is aware of her advantageous position because of her prospects of becoming a nun and at the same time, she is extremely intelligent and sensible for a young lady without experience.

If we compare both sisters, Florinda and Hellena, we may misleadingly assert that Florinda complies with patriarchal ideology. Florinda uses masquerade to test her beloved Belvile and demonstrate his constancy to herself and to the rest of the company. Her feelings towards Belvile remain intact and she is determined to challenge her father and brother's commands. As Susan J. Owen (2024: 71-72) has pointed out, "[Florinda's] assertiveness has often been missed by critics because it is within the parameters of her class perspective and strong moral sense". Florinda's own reflection about the patrilineal custom of commanding the females in the family is questioned and rejected: "I hate Vincentio, sir, and I would not have a man so dear to me as my brother follow the ill customs of our country, and make a slave of his sister" (*The Rover* 1.1.62-64).

In act 3, scene 1 when Hellena discovers that Willmore is inherently inconstant and definitely not a prince charming, she decides to take revenge and play tricks on him. She reverses the stereotypical roles of courtly politics by stating the possibility of her proposing to Willmore. He replies that he should accept and marry her as punishment. Hellena, in her ironic bantering, pushes the conversation to the extent

that she derisively repeats Willmore's praise of Angellica. Automatically, Hellena controls the situation, and Willmore loses his identity as subject. Once again, he is the victim, exposing how cruel Hellena is:

WILLMORE Well, well, madam, then you see there are ladies in the world that will not be cruel; there are, madam, there are.

HELLENA And there be men too, as fine, wild, inconstant fellows as yourself; there be, captain, there be... (*The Rover* 3.1.245-248).

Hellena's cross-dressing scene in act 4 is the epitome of female masquerade and double dealing. The use of masks and cross-dressing by women are devices which inform the audience about the "limited options and limited room to manoeuvre" (Markley 2004: 98) they had. Hellena's trick on Willmore suggests that some other lady is interested in him, Willmore and his irremediable inconstancy cannot avoid the ardent curiosity to go straight to the lady's house to find her. Furthermore, this is another proof of Willmore's libidinous character.

On the other hand, Hellena seems to be attracted to Willmore's inconstancy: "How this unconstant humour makes me love him!" (*The Rover* 4.2.199). Hence, Hellena's character leaps from the novice to the typification of the female rogue. Whereas Angellica shows her disconsolation, Hellena enjoys her fine manipulation. Hence, there is a blurry line between the status of prostitute and lady, where a complex appreciation of the woman psyche is accentuated in this reaction towards the same debauchee. However, Hellena's ambition cannot go very far for Willmore recognises her. Poetical justice comes into play; Angellica asks Willmore to promise that he will not marry this other lady and Hellena laments having played the rogue with him: "If he swears that, he'll be revenged on me indeed for all my rogueries" (*The Rover* 4.2.363-364). The possibility of unmasking Hellena could destabilise the whole carnival paradigm to reveal a fine lady who should not be taking part in these activities, quoting Bakhtin, her 'freedom' would disappear by removing the protection of the mask.

At the end of the play and after much bantering Hellena and Willmore come to an agreement. She pushes the limits of Willmore's patience, but in the end, he realises that both are much of the same humour. Hellena's ultimately challenges her brother Pedro and claims her right to do whatever she pleases with the money her uncle left her (*The Rover* 5.1.). This final vindication of her rights validates her status as the heroine and her wit renders Willmore astonished at the end of the play when he praises Hellena in the following manner: "thou'rt a brave girl, and I admire thy love and courage" (*The Rover* 5.1.570-571).

“The little rover” (*The Rover* 5.1.555) as Hellena is called in the play or “the invincible Hellena” quoting Derek Hughes (2001: 95), achieves what she puts her mind to at the beginning of the play. Hellena’s use of masquerade defies her own status as a nun-to-be while she indulges in a game of risqué repartee with Willmore. Hellena’s discovery of Willmore’s inconstant desire and libidinous behaviour does not deter her from following her design and eventually falling in love with him, in part, due to his rakish nature.

Masquerade can operate in productive ways especially for female characters. Behn’s use of masquerade sabotages patriarchy in subtle ways offering sly methods for female characters to outwit their male counterparts. Carnival is the space which enables the use of masks and, consequently, a dissolution of identities which offers the opportunity to explore an unrestricted imagination. In doing so, Behn reproduces a carnivalesque and entertaining ambiance which enable the audience to indulge in the comic space, whereas follies and vices are exposed and put into scrutiny. In the light-hearted mood of the comedy, the mimetic representation of these behaviours decodes patriarchal customs. Although at the end, Hellena marries Willmore, the previous defiance does not dissolve into the happy resolution of the play. An exemplary use of masquerade remains in the clever interpretations of Hellena’s various personae whose dialogic exchanges problematise the status of the lady. Nonetheless, at the same time, the masking lady is able to freely roam about and display authentic and witty exchanges without a biased rendering for fear of the social consequences. Therefore, masquerade is especially productive for female characters in that they are unconstrained, and this autonomy entertains and delights the audience and the reader alike. On the contrary, others who are anchored in an archaic and patriarchal ideology, may still see masquerade as “a lewd custom to debauch our youth” (*The Rover* 3.5.88).

ACKNOWLEDGEMENTS

On an equal personal and academic note, I would like to leave a few words acknowledging the work of Professor Juan de Dios Torralbo Caballero. I still have his book *Love-Letters between a Nobleman and his Sister* (1684) by Aphra Behn, a book I read in the long hours of lockdown during the 2020 pandemic. I became fascinated by this extraordinary writer whose wit and ability to tell and show cannot be neglected or relegated to a secondary place in the literary canon. She was one of the writers Professor Torralbo Caballero brought to life in class and his own research and it made me reflect that whereas the person is long gone, their legacy remains for evermore.

WORKS CITED

Primary Sources

Behn, Aphra. (2008), *The Rover and Other Plays*. Jane Spencer (ed.). Oxford: Oxford World's Classics.

Secondary Sources

- Bakhtin, Mikhail (1984), “‘Comedy and Carnival Tradition’ (1968)”, in David John Palmer (ed.) *Comedy: Developments in Criticism*. London: Macmillan, pp. 95-102.
- Fitzmaurice, James (1995) “The Language of Gender and a Textual Problem in Aphra Behn’s *The Rover*”, *Neuphilologische Mitteilungen*, 3-96, pp. 283-293.
- Hughes, Derek (2001), “Maturity”, in *The Theatre of Aphra Behn*. London: Palgrave Macmillan, pp. 80-115.
- Kaufman, Anthony (1996), “The Perils of Florinda”: Aphra Behn, Rape, and the Subversion of Libertinism in *The Rover*, Part 1”, *Restoration and 18th Century Theatre Research*, 2-11, pp. 1-21.
- Markley, Robert (2004), “Behn and the unstable traditions of social comedy”, in Derek Hughes and Janet Todd (eds.), *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 98-117.
- O’Donnell, Mary Ann (2004), “Aphra Behn: the documentary record”, in Derek Hughes and Janet Todd (eds.), *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-11.
- Owen, Susan J. (2004), “Behn’s dramatic response to Restoration politics”, in Derek Hughes and Janet Todd (eds.), *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 68-82.
- Pacheco, Anita (2000), “Consent and Female Honor in *The Luckey Chance*”, in Mary Ann O’ Donnell, Bernard Dhuicq and Guyonne Leduc (eds.), *Aphra Behn (1640-1689) Identity, Alterity, Ambiguity*. Paris: L’Harmattan, pp. 146-153.
- Scott, Paulette (2000), “‘There’s difference in sexes’: Masculine Sexuality and Female Desire in *The Feign’d Curtizans*”, in Mary Ann O’ Donnell, Bernard Dhuicq and Guyonne Leduc (eds.), *Aphra Behn (1640-1689) Identity, Alterity, Ambiguity*. Paris: L’Harmattan, pp. 167-176.

Anne Brontë's subtle «ecofeminism»: a linguistic approach to empathy, education, ecology, emancipation and empowerment in *Agnes Grey*

María del Mar Rivas Carmona
Universidad de Córdoba

Comencé a preparar este trabajo para un monográfico editado por mi querido, nuestro querido, Juande, experto conocedor de la obra de Anne Brontë.

Juande, sigue siendo para ti.

INTRODUCTION

Agnes Grey is the first novel written by Anne Brontë and is based on her own experiences as a governess. It was published in 1847, the year in which *Wuthering Heights* and *Jane Eyre* were also published by her sisters Emily and Charlotte, respectively. In 1848, Anne would publish her second novel, *The Tenant of Wildfell Hall*, inspired by her brother Branwell. Although all these works were published under the pseudonyms of Acton, Ellis and Currer Bell, the identity of the three sisters was soon revealed (Alexander/Smith 2003).

Critics have often evaluated Anne Brontë's work in the shadow of the immense literary figure of her sisters (Stoneman 2002; Ellis 2017; Han 2017), and, as Cooperías (10) points out, she has even been called "the other sister"¹. In part, this lower regard for Anne may have been the product of her own character, docile and sweet, but also withdrawn, fragile and shy (Davis 2000); in fact, she received much

¹ Langland (1989), biographer of Anne Brontë, added the subtitle "The Other One" to her name, as she is frequently introduced as "the other sister".

criticism and disparagement despite the undoubted sales success of her work (Allott 1974). It was thanks to George Moore's praise for *Agnes Grey*, "the most perfect prose narrative in English letters" (243) that the literary figure of Anne Brontë began to be reconsidered.

More recently, authors such as Stolpa (2003), Hallemeier (2013), Shaw (2013) or Thormählen (2014) have vindicated her figure, especially for her way of denouncing the situation of women realistically, from a narrative depth and complexity that transcends the merely obvious. In fact, faced with the criticism received for showing the harsh reality, in the preface to the second edition of *Agnes Grey*, Anne Brontë wrote: "I wished to tell the truth, for truth always conveys its own moral to those who are able to receive it" (3)². For Langland (1989), it is precisely this critical realism that makes *Agnes Grey* different, and authors such as Harrison and Stanford (1959) or Badowska (2015) have come to consider her a precursor of social realism.

On the other hand, Anne Brontë calls for a new role for women that is not socially and culturally detached from that of men. Thus, despite her apparent fragility and shyness, in her novels she proves to be firm and assertive, which is why authors such as Shaw (2013) have come to consider her a precursor to feminism.

We agree with Scott (1983) that, as readers, we should not fall for the apparent ease and simplicity of *Agnes Grey*. The visible simplicity and sweetness of Anne Brontë and her alter ego Agnes enclose a willpower and strength that serves to, from a kind speech, claim the most controversial issues, such as the rights of women (even to separate from a wrong marriage in *The Tenant of Wildfell Hall*) or novel precepts in the education of children.

In this sense, the concept of education for Anne Brontë, exposed through Agnes, differs from the traditional conception: the important thing is not only what content is taught to children, but what values—they must learn, such as empathizing and putting themselves in the place of others, knowing that you cannot treat another being, person, animal or plant, as you would not like to be treated. This goes against the whole social rank structure based on selfish views that is reflected in the Bloomfields or the Murrays in the novel. In this social conception based on status, Agnes, the poor daughter of a priest, does not deserve attention, kindness or affection. And it is precisely the lack of consideration that she suffers that leads her to reflect on the need to teach her students to feel "empathy" for others, to criticize the rigidity and emotional lack that derives from social ranks and to try to set an example of tolerance, solidarity, patience and compassion. As Miele (9) points out, "In *Agnes Grey*, Anne Brontë explores the importance of empathy to the humane development

² All page references are to the Wordsworth edition.

of the moral person, as well as the wider social implications of learning to consider the feelings of others”.

I. THE VISION OF NATURE IN *AGNES GREY*

Anne Brontë has, without a doubt, a special sensitivity towards nature and towards all the living beings that inhabit it. In her work and, especially, in *Agnes Grey*, these take on a special relevance, to the point of not serving as mere bit-part players on the “stage” of the story, but of being decisive in the most important moments of it, giving meaning and being a measure of the evolution of the protagonists.

Thus, for Brontë, the human quality and the moral height of the characters she portrays are measured in terms of their sensitivity and their way of behaving towards animals and plants; for her, those who do not respect nature, those who believe that it is at the service of the interests of human beings, have not understood the true meaning of our presence on the planet. For all this, we consider that Anne Brontë anticipates in her work many of the critical precepts of current environmentalism and turns her eponymous narrator into a speaker of her philosophical beliefs.

In tune with other Romantic authors, Brontë respects and admires nature, a source of inspiration and imagination, and a connection with eternity and the highest feelings. Opposite to the mechanistic conception, the Romantics have a more organic vision of the universe in which everything is interrelated, and in which the spiritual dimension is linked to nature. This union between human beings and nature stems from the German philosopher of Nature Friedrich Wilhelm Schelling.

In addition, against the rational and materialistic vision that places the human being above nature, giving preponderance to human nature, the Romantics place nature over the human being in a spiritual and emotional union. Along the same line, Romantic works in defense of nature and animal rights appear, such as John Oswald’s *The Cry of Nature or An Appeal to Mercy and Justice on Behalf of the Persecuted Animals* (1791) or John Frank Newton’s *Return to Nature, or a Defense of the Vegetable Regimen* (1811).

As Harner (2020) points out, Anne Brontë uses “a range of ecological metaphors” to make sense of her interaction with others. For this author, Anne Brontë is a clear forerunner of ecocriticism and current animal studies.

1.1. *The treatment of animals as a moral measure of the characters*

In “Hapless Dependents: Women and Animals in Anne Brontë’s *Agnes Grey*”, Berg (2002) asserts that those who criticize or mock *Agnes Grey*’s deep attention to animals

fail to realize that it is a clear display of the author's feminist philosophy. So much so that the violence towards animals in the novel serves, according to Surridge (1994) and Woolgar (2013), as a metaphor for violence against women and children. For Surridge (161-162), Anne Brontë considers "kindness to animals as a crucial moral trait" on the basis of the "anthropomorphic idea that the treatment of animals served to predict social responsibility in human relationships". Indeed, as Newman (1996) points out, Anne Brontë "uses her characters' treatment of animals to indicate their moral stature" (237) and, in turn, uses animals and servants to provoke a moral response in her readers, so that they will undoubtedly empathize with and approve of the behavior of those who behave well with them (Newman 2002).

Indeed, readers of *Agnes Grey* discover that the people Agnes encounters almost always see their moral height defined by the way they treat or perceive animals and plants. Stevens (2021) delves into these relationships and reflects on Agnes's bravery, which goes beyond the expected Victorian sympathy for animals. For example, due to social class, gender and professional position, it would not be expected that Agnes would confront, as she does, "superior" people to defend defenseless animals. Let's recall, for example, when Agnes aborts her insensitive and cruel pupil Tom Bloomfield's torture plans with some poor birds, opposing the boy and his adult relatives. This action becomes an act of bravery, since violence towards animals in that society was an acceptable expression of upper and middle class masculinity, and "proper" women, like Mrs. Bloomfield, accepted and supported this inhuman behaviour.

Tom Bloomfield enjoys mistreating animals, because his father and uncle have encouraged him to do so and they applaud him when he does it; besides, his mother does not object, but justifies him. For this reason, the child has traps for all kinds of animals, such as bird-traps, mole-traps or weasel-traps:

After I had observed every flower, and listened to a disquisition on every plant, I was permitted to depart; but first, with great pomp, he plucked a polyanthus and presented it to me, as one conferring a prodigious favour. I observed, on the grass about his garden certain apparatus of sticks and cord, and asked what they were.

'Traps for birds'.

'Why do you catch them?'

'Papa says they do harm'.

'And what do you do with them when you catch them?'

'Different things. Sometimes I give them to the cat; sometimes I cut them in pieces with my penknife; but the next, I mean to roast alive'.

'And why do you mean to do such a horrible thing?'

'For two reasons; first, to see how long it will live –and then, to see what it will taste like'.

'But don't you know it is extremely wicked to do such things. Remember, the birds can feel as well as you; and think, how would you like it yourself'.

'Oh, that's nothing! I'm not a bird, and I can't feel what I do to them'. [...] 'Papa knows how I treat them, and he never blames me for it: he says it is just what he used to do when he was a boy. Last summer, he gave me a nest full of young sparrows, and he saw me pulling off their legs and wings and heads, and never said anything; except that they were nasty things... [...] [Mamma] says it's a pity to kill the pretty singing birds, but the naughty sparrows, and mice and rats, I may do what I like with. So now, Miss Grey, you see it is not wicked'.

'I am determined you shall do nothing of the kind, as long as I have the power to prevent it' (14-15)³.

Agnes draws all her strength and determination to prevent the atrocities that Tom, a spoiled child and a reflection of his parents' insensitivity, does to animals. She considers her mission to try to ensure that her students not only learn knowledge, but also grow as people and empathize with their peers, including animals: "I thought if he had any affections at all, I would endeavor to win them; and then, in time, I might be able to show him the error of his ways..." (15).

When Uncle Robson, Mrs. Bloomfield's brother, appears, he is described as a terrible character, "the scorner of the female sex" (32), who, with his bad example, undoes all the good that Agnes has been able to instill in the children. His moral stature is so low that he despises and terribly mistreats animals: "He came to shoot over his brother -in-law's grounds and he treated his dogs 'so brutally'" (32).

I flattered myself I had partly shown them the evil [going a bird-nesting], and hoped, in time, to bring them to some general sense of justice and humanity, but ten minutes' bird-nesting with uncle Robson, or even a laugh from him at some relation of their former barbarities, was sufficient at once to destroy the effect of my whole elaborate course of reasoning and persuasion (33).

Such is Uncle Robson's cruelty to animals that, to prevent the children from torturing some little birds, Agnes is forced to crush them with a flat stone to avoid their suffering, since she cannot convince them to let them go free (33-34).

Instead of empathizing with the animals, Mrs. Bloomfield chides and scolds her for having prevented her son's amusement:

'I am sorry, Miss Grey, you should think it necessary to interfere with Master Bloomfield's amusements...'

³ My emphasis.

‘When Master Bloomfield’s amusements consist in injuring sentient creatures, I think it my duty to interfere’.

‘You seemed to have forgotten,’ said she calmly, ‘that the creatures were all created for our convenience’.

I thought that doctrine admitted some doubt, but merely replied –

‘If they were, we have no right to torment them for our amusement’.

‘I think,’ said she, ‘a child’s amusement is scarcely to be weighed against the welfare of a soulless brute’.

...

“The merciful mam shows mercy to his beast”, I ventured to add... (34).

Not surprisingly, Agnes was dismissed; but she knew “that all parents were not like Mr. and Mrs. Bloomfield” nor “all children were like theirs” (36).

As opposed to these, the kind characters are sensitive and they do appreciate animals. For example, Nancy Bown, a poor and good widow, is affectionate with “her gentle friend the cat” (64) and suffers when the ruthless Rector, Mr. Hatfield, who despises animals, mistreats him: “he kicked my poor cat right across th’ floor, an’ went after [the girls] as gay as a lark” (66).

Just the opposite happens when Mr. Weston, the new curate, visits Nancy, for he reacts in a very different way: “... when th’ cat, poor thing, jumped on to his knee, he only stroked her, and gave a bit of a smile: so I thought that was a good sign; for once when she did so to th’ Rector, he knocked her off” (68).

When Nancy’s cat disappears, she feels very lonely (74), but it is precisely Mr. Weston who rescues it from Mr. Murray’s gamekeeper, confronting Mr. Murray himself in order to return it to Nancy (74).

Mr. Hatfield, the Rector, is a cruel character who not only mistreats Nancy’s cat, but also hits the head of Snap, Matilda Bloomfield’s dog, which makes Agnes suffer terribly. The governess is in charge of taking care of the dog, because Miss Matilda despises him. The girl is cruel and insensitive⁴, and, shortly afterwards, sends Snap to the “rat-catcher, a man notorious for his brutal treatment of his canine slaves” (108).

Feelings towards animals serve the protagonist, Agnes, to reflect on the nature of love and attraction:

We are naturally disposed to love what gives us pleasure, and what more pleasing than a beautiful face –when we know no harm of the possessor at least? A little girl loves her bird –Why? Because it lives and feels, because it is helpless and harmless? A toad, likewise, lives and feels, and is equally helpless and harmless, but though she would

⁴ She is totally indifferent when another of her dogs kills an innocent hare for pleasure (113).

not hurt a toad, she cannot love it like the bird, with its graceful form, soft feathers, and bright, speaking eyes...

As well as might the humble glow-worm despise that power of giving light without which the roving fly might pass her and re-pass her a thousand times, and never rest beside her: she might hear her winged darling buzzing over and around her; he vainly seeking her, she longing to be found, but with no power to make her presence known, no voice to call him, no wings to follow his light. The fly must seek another mate, the worm must live and die alone (101).

In this fragment, Agnes compares herself to a humble glow-worm that is not capable of attracting the attention of a fly. She knows that beauty weighs on attraction, and that is why we are more capable of loving a bird than a toad. In these comparisons she is thinking of the beautiful but vain and flirtatious Miss Rosalie Murray ("heartless vanity" (92), "heartless coquetry" (103)), who is attracted to Mr. Hatfield, but prefers to marry Lord Ashby for money. Miss Murray enjoys seducing men and even flirts with Mr. Weston as well, which arouses Agnes's jealousy and gives rise to the above reflection. Anne Brontë describes the cruel Miss Murray with a new animal metaphor, comparing her to a selfish dog: "dogs are not the only creatures which, when gorged to the throat, will yet gloat over what they cannot devour, and grudge the smallest morsel to a starving brother" (104).

1.2. Nature as a protagonist, not as a setting

The most relevant and significant moments in *Agnes Grey* are always situated next to nature. At the beginning of the novel when Agnes is thinking about her future, she does so walking through the hills or under the trees in the park next to her home: "What happy hours Mary and I have passed, while sitting at our work by the fire, or wandering on the heath-clad hills, or idling under the weeping birch, talking of future happiness to ourselves and our parents, of what we would do, and see, and possess..." (3).

When the family economy, which was never good, falters even more and Agnes decides to dedicate herself to teaching children, she uses a beautiful metaphor to describe education in which personal growth resembles natural evolution: "To train the tender plants, and watch their buds unfolding day by day!" (8).

In fact, when Agnes has to leave home, saying goodbye to loved ones implies for her saying goodbye to the animals that live with them or that they care for, the plants and the landscape, too. Agnes has the sensitivity to appreciate the life of animals and plants as part of her universe. For this reason, she devotes special attention in her descriptions to the feelings that animals and nature inspire in her:

I had taken my last ramble with Mary on the moors, my last walk in the garden, and round the house; I had fed, with her, our pet pigeons for the last time –the pretty creatures that we had tamed to peck their food from our hands; I had given a farewell stroke to all their silky backs as they crowded in my lap. I had tenderly kissed my own peculiar favourites, the pair of snow-white fantails; I had played my last tune on the old familiar piano, and sung my last song to papa: not the last, I hoped, but the last for, what appeared to me, a very long time.... My dear little friend, the kitten, would certainly be changed: she was already growing a fine cat; and when I returned, even for a hasty visit at Christmas, would, most likely, have forgotten both her playmate and her merry pranks. I had romped with her for the last time; and when I stroked her soft bright fur, while she lay purring herself to sleep in my lap, it was with a feeling of sadness I could not easily disguise (9).

This passage focuses on the expression of emotions, and verbs and nouns that imply feelings abound (“kiss, stroke, romp, feel, hope...”); the animals are not a mere accompaniment, but part of her, because she touches and feeds them with her hands, sits them on her lap, kisses and caresses them, and romps with them. The sad emotional rupture of the farewell is reflected in the repetition of the adjective “last” (“my last ramble on the moors, my last walk in the garden, my last tune on the piano, my last song to papa, the last time [I fed our pet pigeons], the last time [I broke with my dear little friend, the kitten]...”). Once again, the animals and their growth become a metaphor for evolution and the passage of time (“My dear little friend, the kitten, would certainly be changed: she was already growing a fine cat; and when I returned, even for a hasty visit at Christmas, would, most likely, have forgotten both her playmate and her merry pranks”).

Also, when Agnes Grey arrives at her first professional destination, the natural environment deserves special attention. The description of the natural landscape and of the plants and animals that inhabit Welton House is carefully treated by the narrator:

The garden was a large one, and tastefully laid out; besides several splendid dahlias, there were some other fine flowers still in bloom: but my companion would not give me time to examine them... There were two round beds, stocked with a variety of plants. In one there was a pretty little rose tree. I paused to admire its lovely blossoms (14).

Likewise, the nature that surrounds Horton Lodge, her second professional destination, also deserves a deep description: “there was a wide park, stocked with deer, and beautified by fine old trees” (p. 50).

The park with its glorious canopy of bright blue sky, the west wind sounding through its yet leafless branches, the snow-wreaths still lingering in its hollows, but melting fast beneath the sun and the graceful deer browsing on its moist herbage already assuming the freshness and verdure of spring (63).

When visiting Miss Murray, now Lady Ashby, the first thing Agnes does is describe Ashby Park: “the park was spacious and beautiful, chiefly on account of its magnificent old trees, its stately herds of deer, its broad sheet of water, and the ancient woods that stretched beyond it...” (127), but, significantly, she adds:

... there was no broken ground to give variety to the landscape, and but very little of that undulating swell which adds so greatly to the charm of park scenery. And so, this was the place Rosalie Murray had so longed to call her own, that she must have a share of it, on whatever terms it might be offered –whatever price was to be paid for the title of mistress... (127).

It is a landscape with a beautiful appearance but without the naturalness and variety of other landscapes; in her description, Agnes links it with Miss Murray’s marriage to Lord Ashby out of interest. This landscape that conveys beauty, but not so much emotion, fits with Miss Murray’s personality and the fact that she married for interest, appearance and money.

Miss Murray, now Mrs. Ashby, also has animals; she has a lazy French poodle, “that lay curled up on a silk cushion” (129), which fits the whole context of wealth without inner activity or emotions.

Some outstanding chapters in the book are named after the natural setting in which they take place (“The primroses” (chap. XIII), “The park” (chap. XXIII) or “The sands” (chap. XXIV), etc.). From a cognitive point of view, it means giving nature a prominent place.

Agnes rejoices in the contemplation of nature; for example, she describes how, on her walks, she conscientiously lags behind the Miss Murrays to admire animals or plants: “if I lingered behind [the girls], it was some bird or insect, some tree or flower, that attracted my attention...” (77).

I began to botanise and entomologise along the green banks and budding hedges, till the company was considerably in advance of me, and I could hear the sweet song of the happy lark; then my spirit of misanthropy began to melt away beneath the soft, pure air and genial sunshine” (77-78).

When she is captivated by three beautiful primroses, which give Chapter XIII its name, it is Mr. Weston who has the delicacy and kindness to reach them for her because they are too high and she cannot reach them. There follows the first conversation in which they are alone and they talk about flowers: “I like wild flowers... Primroses, blue-bells, and heat-blossoms...” (79). The reader discovers that Mr. Weston is sensitive towards nature, which places him on a moral level with Agnes and leads us to value him very positively.

They both remember that moment in their memories. Agnes is so impressed that she keeps the flowers he picked for her: “I kept two of them in a glass in my room until they were completely withered... and the petals of the other I pressed between the leaves of my Bible –I have them still, and mean to keep them always” (81); later, Mr. Weston, sensitive and attentive, will give her bluebells remembering that she likes them.

From his appearance on the scene, Mr. Weston will become Agnes’s hope within the loneliness and desolation she feels. The protagonist describes him using a new comparison with nature: “Mr. Weston rose at length upon me, appearing like the morning–star in my horizon” (72).

Nature is essential in the final setting of the story, in the chapter “The sands” (XXIV). Agnes is walking on the sands of the beach on her way back home, ecstatic in contemplation of the landscape:

... the sea was my delight... especially in the wild commotion of a rough sea-breeze, and in the brilliant freshness of a summer morning... (136).

... no language can describe the effect of the deep, clear azure of the sky and ocean, the bright morning sunshine on the semi-circular barrier of craggy cliffs surmounted by green swelling hills, and on the smooth wide sands, and the low rocks out at sea. (137).

In this scenario, Mr. Weston reappears, who, symbolically, has also been able to recover Snap, the puppy that Agnes looked after and was given to the rat-catcher by the Murray family. Mr. Weston has recovered it and is now its new owner. He is “a good master” (140), which means that Mr. Weston is really a good person.

1.3. *The weather as a metaphor for emotions*

Not only living beings but also the forces of nature accompany Agnes in decisive moments and therefore deserve special attention. When Agnes leaves her home for the first time to go to work, the weather is cold and dark, like her mood. In the words of Mr. Smith, the draper and grocer who takes her in his cart: “It’s a coldish mornin’ for you, Miss Agnes, and a darksome un too, but we’s, happen, get to yon’ spot before there come much rain to signify” (10).

The description of the weather parallels the description of her feelings towards the new life that awaits her:

As we drove along, my spirits revived again, and I turned, with pleasure, to the contemplation of the new life upon which I was entering. But though it was not far past the middle of September, the heavy clouds and strong north-easterly wind combined to render the day extremely cold and dreary... (10).

That “cold” and “bitter wind” (11) continues to accompany her when she arrives at Welton House and it tunes in with the coldness of the inhabitants of the mansion. Mrs. Bloomfield is as cold and distant as the weather: “The lady, too, was somewhat chilly in her manner... She was a tall, spare, stately woman, with thick black hair, cold gray eyes and extremely sallow complexion” (11).

The atmospheric cold and the coldness of the woman who receives her at Welton House with “her cold, stony eyes” (22) both penetrate Agnes’s body and soul: “I dare say you would find it cold’, she replied with a cool, immutable gravity that did not serve to reassure me” (12). Even the meals, “a frugal supper of cold meat and bread” (16), are as cold as the person who brings them to her, for “[Mrs. Bloomfield’s] company was extremely irksome to me; and I could not help feeling that she was cold, serious, and forbidding –the very opposite of the kind warm-hearted matron my hopes had depicted her to be” (16).

Symbolically, her return to Welton House after Christmas is again accompanied by a bleak weather, and such a “wild, snowy afternoon” (26) is in tune with her feelings of loneliness and sadness. Agnes soon begins to feel that she is infected by the coldness of the environment: “my manner altered with my feelings, and became cold and shy...” (28).

When Agnes begins the journey for her second job as a governess at Horton Lodge with the Murrays, the first piece of information provided by the author is the weather that accompanies Agnes: “The 31st of January was a wild, tempestuous day: there was a strong north wind, with a continual storm of snow... a dark winter morning...” (41). Once again, the weather coincides with the sensation of “desolation”

and “isolation” that she feels upon arrival (43). Agnes uses a new nature metaphor to describe the way in which she feels at the mercy of life: “like a thistle-seed borne on the wind to some strange nook of uncongenial soil, where it must lie long enough before it can take root and germinate, extracting nourishment from what appears so alien to its nature: if, indeed, it ever can” (43).

Horton Lodge is the place where the wind has brought her and it is not exactly the fertile and welcoming land that she expected, but “Deserts tossed in snows / And heavy laden groves” (43) where she will feel totally alone (—“I *was* lonely” (71)).

Its inhabitants are also cold with her and as wild as forest animals, according to the narrator, who spares no adjective to describe them. Miss Rosalie Murray, the eldest daughter, “was cold and haughty, then insolent and overbearing... she had never been perfectly taught the distinction between right and wrong” (46), “a shocking, conceited, frivolous girl” (56); in addition, her social prejudices lead her to despise Agnes for being a simple governess, “a hireling and a poor curate’s daughter” (46). Her sister Miss Matilda is “barbarously ignorant, indocile, careless and irrational” (48). Master John Murray “might have been a decent lad had he been properly educated; but now he was as rough as a young bear, boisterous, unruly, unprincipled, untaught, unteachable...” (49). Master Charles was “pettish, cowardly, capricious, selfish little fellow, only active in doing mischief, and only clever in inventing falsehoods...; a very great nuisance to me...” (49), apart from being “a little tormentor” (50).

The weather becomes an ally when a downpour leads Agnes and Mr. Weston to engage in their first conversation at Nancy Brown’s house (“The shower”, chapter XII). Also in the middle of another heavy downpour, she and Mr. Weston head to the beach and, contemplating the “effect upon the sea” of a “brilliant sunset”, declare their love for each other (181):

I shall never forget that glorious summer evening, and always remember with delight that steep hill, and the edge of the precipice where we stood together watching the splendid sunset mirrored in the restless world of waters at our feet (144).

2. CLAIMING FOR EMPATHY, EDUCATION, ECOLOGY, EMANCIPATION AND EMPOWERMENT: SUBTLE ACTIVISM BETWEEN LINES

2.1. Feminist implications of linguistic uses

a) Semantic participants

Anne Brontë takes advantage of different linguistic tools to indirectly and subtly transmit messages with clear vindictive implications. For example, readers may infer Agnes's demands not only directly, but through the semantic participants and verbal processes in which she is involved.

From a very young age, Agnes is aware of the limitations of her role, both socially and at home. She compares herself to her idle kitten, but knows that she is not responsible for her idleness, because she is still fulfilling the role that society has assigned to her. She also knows that, if she does not remedy it, over time, by the time her kitten becomes "a steady old cat", she will have become a "serious matron":

... there was little I could do... for (my mother and sister) both asserted that it was far easier to do the work themselves than to prepare it for me; and, besides,... it was time enough for me to sit bending over my work, like a grave matron, when my favourite little pussy was become a steady old cat. Under such circumstances although I was not many degrees more useful than the kitten, my idleness was not entirely without excuse (6).

From a semantic point of view, Agnes is the agent or "actor" of "little", that is, she is almost a negative agent of material processes of action: "there was *little* I could do". For her mother and sister, it was "far easier to do the work themselves than prepare it for [Agnes]" and, as a result, the attribute she would be related to is equivalent to being 'useless': "I was not many degrees more useful than the kitten".

Agnes is a heroine who feels imprisoned in her role as a woman and needs to expand her horizons. Although she is surrounded by affection at home, she cannot develop her faculties and, for this reason, she dreams of being a "governess" and soon gathers enough courage to try to carve out a future for herself.

Like Mary Wollstonecraft's *Maria* (1798), Mary Shelley's *Matilda* (1820), Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847) or Frances Henri (*The Professor*, 1857), Agnes needs to "develop her possibilities" in order to feel useful and fulfilled, despite the suffering and the hardships that the search will undoubtedly entail.

In the Victorian novel, female figures are often represented in the role of governesses since this was one of the few possibilities available to women due to the little importance given to their education. If the woman, contravening the custom of

looking for a husband, tried to achieve economic independence by her own means, she would find herself with a very limited range of possibilities, almost exclusively reduced to the education of children⁵:

How delightful it would be to be a governess! to go out into the world; to enter upon a new life; to act for myself; to exercise my unused faculties; to try my unknown powers; to earn my own maintenance; and something to comfort and help my father, mother and sister, besides exonerating them from the provision of my food and clothing; to show papa what his little Agnes could do; to convince mama and Mary that I was not quite the helpless, thoughtless being they supposed. And then, how charming to be entrusted with the care and education of children! (7).

This entire paragraph encompasses two periods whose theme is “how delightful” and “how charming”, respectively; attributes provide a direct expression of Agnes’s feelings and desires. Her greatest aspiration becomes explicit when the narrator and protagonist identifies herself through an attributive relational process with a role, that of governess; in turn, this will allow her to act as an agent of a long series of material processes that until now, given her reclusion, have been forbidden and are only possible in her imagination; thus, it “would” be wonderful for her that these processes became a reality: “go out into the world, enter upon a new life, act for myself, exercise my unused faculties, try my unknown powers, earn my own maintenance”, etc.

The reiteration of the first person singular referents denote self-affirmation, the search for personal fulfillment. But, at the same time, this need to develop her “unknown, unused faculties” is aimed at showing others that she is not a useless or ornamental being: “show papa what his little Agnes could do”, “convince mama and Mary that I was not the helpless, thoughtless being they supposed”.

Being entrusted with the responsibility of “the care and education of children” is a woman’s role par excellence; nevertheless, it implies a liberation from the restrictions of the home and a starting point in her self-realization process.

⁵ For Agnes this work is the beginning of a search for freedom, although, as Jane Eyre had discovered, the life of a governess was not a bed of roses, but a dry path of loneliness and misunderstanding:

(Lady Ingram & Lady Lynn): ‘My dearest, don’t mention governesses; the word makes me nervous. I have suffered a martyrdom for their incompetency and caprice. I thank Heaven I have done with them! [...] I have just one word to say of the whole tribe; they are a nuisance’ (Jane Eyre 185).

In *Agnes Grey* there are countless references to the attitude of different members of society towards governesses (17, 18, 21, 40, 52, 59, 77, 95, 111, 112, 121, 142).

Anne Brontë also raises feminist issues through the voices of other female characters. It is the case of Lady Ashby, whom Agnes had tutored as a governess. After marrying for interest, she realizes her mistake and comes to the conviction that the role of a woman cannot be, exclusively, to be in function of the dictates and tastes of the husband (“that’s not my idea of a wife”), as her mother-in-law thinks:

And so you think I would lay myself out for his amusement! No; that’s not my idea of a wife. It’s the husband’s part to please the wife, not hers to please him; and if he isn’t satisfied with her as she is –and thankful to possess her too– he isn’t worthy of her, that’s all (133).

In this passage, the relational processes of identification make clear Lady Ashby’s controversial perspective, precisely the opposite of that which prevails in society: “It’s the husband’s part to please the wife”. Lady Ashby obviously breaks the mold of the passive “angel in the house” heroine, as happened with Mrs. Selwyn in Fanny Burney’s *Evelina* (1778) or with Charlotte Brontë’s Frances Henri⁶ (*The Professor*, 1857). However, Miss Murray, now Mrs. Ashby, continues to adhere to social conventions and regrets that her daughter is not a boy: “the little girl that should have been a boy” (128), “Unfortunately, it is a girl, and Sir Thomas has never forgiven me” (126).

Anne Brontë portrays the male oppression towards women, since the powerful man does not “forgive” the mother for “the mistake” of having had a daughter instead of a son, as if he had the power to order having boys instead of girls (“the little girl *should have been* a boy”).

It is not surprising that, in the midst of this society of ranks and male dominance, Agnes feels out of place, ignored and despised. Mr. Weston’s appearance means not only finding love, but also finding the person who represents a completely different model of social and gender relations from that of Lord and Lady Ashby.

As opposed to other unequal and disrespectful interactions, Agnes and Mr. Weston’s dialogues are interactions between equals. For Agnes, the fact that Mr. Weston considers her “worthy to be spoken to” and his “appreciating [her] discourse” are already more than enough to love him: “To be near him, to hear him talk as he did talk; and to feel that he thought me worthy to be spoken to – capable of understanding and duly appreciating such discourse – was enough” (121).

His interventions are marked by decorum and respect, as in the moment of declaring his love for Agnes:

⁶ Frances Henri defends her right to work, even after marriage, and so she lets her fiancé, William Crimsworth, know.

'I should like to know your mother. Will you introduce me to her some time, if I call?'

'Yes, willingly'.

'And will you allow me the privilege of an old friend, of looking in upon you know and then –'

'Yes, if – I suppose so'.

'You don't ask what brings me to A–', said he. [...] '... I find it very agreeable to have a parish all to myself... I have a respectable house... and three hundred pounds a year; and, in fact, I have nothing but solitude to complain of, and nothing but a companion to wish for' (138-139).

'My house is desolate yet, Miss Grey,' he smilingly observed 'and I am acquainted now with all the ladies in my parish... but not one of them will suit me for a companion: in fact there is only one person in the world that will; and that is yourself and I want to know your decision?' (144).

Although it is Mr. Weston who initiates and directs this dialogue with the purpose of strengthening his relationship with Agnes, his attitude is clearly cooperative, not dominant, and differs from the rest of the male characters. Thus, his questions and requests towards Agnes meet her acceptance. Furthermore, his use of modal operators and verbs with implicit modality demonstrate his complete attention to Agnes's 'will' or 'inclination' rather than his own: "I *should* like to know your mother... *will* you introduce me to her... And *will* you *allow* me the privilege of looking in upon..."

b) Power relations in dialogues

The development of the interactions in the story is a clear example of social inequality and the inferiority of women. These dialogues serve Anne Brontë to convey a series of implicatures about this reality, which readers can easily infer. For instance, when Agnes gets her first job as a governess, the reader is faced with the harsh portrait of the conditions of inferiority, loneliness, intellectual alienation and economic hardship in which women who decided to work in the mid-nineteenth century used to live. The despotism and degree of superiority with which a woman might be treated, especially if she was a subordinate, is evident in all its harshness in the way Mr. Bloomfield shows his contempt for Agnes, the governess of his children:

'Miss Grey,' said he, '... Don't you see how Miss Bloomfield has soiled her frock? and that Master Bloomfield's socks are quite wet? and both of them without gloves? Dear, dear! Let me *request* that in future you will keep them *decent* at least!' so saying, he turned away... I was surprised that he should nominate his children Master and Miss

Bloomfield; and still more so, that he should speak so uncivilly to me, their governess, and a perfect stranger to himself (17).

The role of a woman, according to the man, was to dedicate herself to him and his house. The strict, inquisitive and demanding tone worsened if she was a worker who depended on his orders, such as keeping the children and the house “decent”. As can be seen in the fragment, Mr. Bloomfield holds the floor and his accusations, questions and orders contribute to the defiant tone: “*Don’t* you see how...?”. Moreover, the master does not even allow the possibility of a response, but ‘aborts’, in conversational analysis terms, any intervention by Agnes by turning around just as his turn ends. It is noteworthy the emphasis on words such as “*request*” and “*decent*”, in italics in the original text. Mr. Bloomfield accentuates them by indicating that he has every right to demand from her and that it is her duty to obey.

In a classist and male-dominated society like the one described by Anne Brontë, this pattern developed by adult men like Mr. Bloomfield is repeated in children. Therefore, despite the fact that the ages of the interlocutors might suggest otherwise, Agnes Grey is dominated by her student, Tom Bloomfield:

‘Now you must put on your bonnet and shawl,’ said the little hero, ‘and I’ll show you my garden’ (... tries to hit his sister).

‘Surely, Tom, you would not strike your sister! I hope I shall never see you do that’.

‘You will sometimes: I’m obliged to do it now and then to keep her in order’.

‘But it is not your business to keep her in order, you know –that is for –’.

‘Well, now go and put on your bonnet’.

‘I don’t know –it is so very cloudy and cold, it seems likely to rain; and you know I have had a long drive’.

‘No matter –you must come; I shall allow of no excuse,’ replied the consequential little man (13-14).

The boy manages the dialogue as he pleases, while Agnes, to try a soft ‘disagreement’, needs three ‘justification’ movements in the exchange. The child seems allowed to ‘order’ the governess using the modulator of obligation “must” (“You *must* put on your bonnet”, “You *must* come”) or the imperative (“now *go* and *put on* your bonnet”); with the modal modulator ‘will’ he also shows that it is his will that prevails (“I *will* show you my garden”, “I *shall* allow for no excuses”). Faced with this treatment, the governess is insecure and not very energetic. She employs adjuncts and modal operators that suggest ‘doubt’ (“*Surely*, Tom, you *would not* strike your sister!”) and tries by all means to mitigate the direct expression of her will (“I hope I shall never see you do that”), even through adjacent modal and textual ‘hedges’

such as “you know” or “I don’t know”, that reinforce the impression of insecurity. In addition, the boy makes use of ‘interruptions’ that make it difficult to exchange conversation turns smoothly.

In the image and likeness of his father, the small and disobedient Master Bloomfield even dominates his own mother:

‘Oh, Tom, what a darling you are!’ exclaimed his mother. ‘Come and kiss dear mamma; and then won’t you show Miss Grey your schoolroom, and your nice new books?’
‘I won’t kiss you, mamma; but I will show Miss Grey my schoolroom, and my new books’ (13).

This dialogue between mother and son is clearly dominated by the child despite the age difference. The mother’s request (“Come and kiss dear mamma”) is softened by the previous exclamation (“Oh, Tom, what a darling you are!”) and by the affectionate “dear mamma”. Also the second request, modulated through the operator “won’t”, reflects the mother’s interest in the boy’s degree of inclination towards her proposal (“*Won’t* you show Miss Grey your schoolroom, and your nice new books?”) where the protagonist is the little man’s “you”. In addition, the mother resorts to flattery as a way of convincing (“your nice new books”).

The boy’s turn shows his self-confidence through the defiant rejection of the offer. The modal operators clearly show his will: “I *won’t* kiss you, mamma; but I *will* show Miss Grey my schoolroom, and my books”. The protagonist is now the first person of the child (“I”, “my”).

2.2. *A different view of education*

Agnes’s knowledge includes “Music, singing, drawing, French, Latin, and German”, “no mean assemblage” in her sister Mary’s words (39), but her greatest quality is not related to the knowledge of subjects, but to her ability to empathize and try to instill humanity, respect, and sensitivity in her pupils: “[an] unimpeachable morality, a mild and cheerful temper and obliging disposition were the most essential requisites” (40).

The beginning of her work, however, is hard, since she discovers in Welton House “the misery of being charged with the care and direction of a set of mischievous turbulent rebels” (25), Tom, Mary Ann and Fanny Bloomfield. There, at Welton House, the natural order of things is reversed: “I must go with them wherever they chose to lead me. I must run, walk, or stand, exactly as it suits their fancy. This, I thought, was reversing the order of things; and I found it doubly disagreeable” (16).

The modal of obligation ‘must’ shows that, in their relationship, social status prevails over age and over the fact that they are her pupils.

Agnes uses a new nature metaphor to compare her students to wild animals:

The name of governess, I soon found, was a mere mockery as applied to me; my pupils had no more notion of obedience than a wild, unbroken colt. (18)

When they were at their meals in the schoolroom and their father unexpectedly came in, he would find them spilling their milk over the table and themselves, plunging their fingers into their own or each other’s mugs, or quarreling over their victuals like a set of tiger’s cubs (29).

The governess relates their attitude and their lack of respect to the lack of parental teaching: “This was Mr. Bloomfield. I was surprised that he should nominate his children Master and Miss Bloomfield; and still more so, that he should speak so uncivilly to me, their governess, and a perfect stranger to himself” (17). Mr. Bloomfield treats Agnes badly and even uses a comparison to animals to denigrate her: “No wonder your room is not fit for a pigsty –no wonder your pupils are worse than a litter of pigs! –no wonder” (30).

However, in a show of patience and determination, Agnes decides not to give up her efforts to educate the children through a friendly and entertaining speech:

Patience, Firmness, and Perseverance, were my only weapons; and these I resolved to use to the utmost. I determined always strictly to fulfil the threats and promises I made... I would be as kind and obliging as it was in my power to be, in order to make the widest possible distinction between good and bad conduct; I would reason with them, too, to the simplest and most effective manner... I would remind them of the sins of the past day, solemnly, but in perfect kindness... and every kind of instruction I would convey to them, as much as possible, by entertaining discourse... (19-20).

When these “mischievous, intractable” little creatures (23) refuse to obey an instruction in class or display “insensate stubbornness” (22), Agnes knows how to act: “I thought it my absolute duty to crush this vivid tendency in the bud!” (21), in a new comparison of the education of children with the growth of plants.

An interesting reference to language is of special interest. Agnes is forced by both the Bloomfields of Welton House and the Murrays of Horton Lodge to address the children as Miss and Master rather than by their first names. For Agnes, this implies an unnecessary distance: “although the little words Miss and Master seemed to have a surprising effect in repressing all familiar, open-hearted kindness, and extinguishing every gleam of cordiality that might arise between us” (44).

It is not the only reference by Anne Brontë to the importance of speaking appropriately, because the words we choose condition our emotions. This is also expressed by Nancy Brown: “a soft answer turneth away wrath; but grievous words stir up anger” (70).

2.3. *Empathy with readers*

The care and concern with which Anne Brontë intends to convey her message and her story to her potential readers seems utterly relevant. In her relationship with the readers there is a great complicity. As in *Matilda* (1820) or *Jane Eyre* (1847), the fact that Agnes, the protagonist, is the first person narrator lends credibility to the story. Furthermore, she insists from the beginning in telling a story that can teach or entertain:

ALL TRUE HISTORIES CONTAIN instruction... Whether this be the case with my history or not, I am hardly competent to judge. I sometimes think it might prove useful to some, and entertaining to others; but the world may judge for itself. Shielded by my own obscurity, and by the lapse of years, and a few fictitious names, I do not fear to venture; and will candidly lay before the public what I would not disclose to the most intimate friend (1).

The protagonist and narrator has full consciousness as such, and, on occasions, expresses it in a humble or ashamed way: “I am almost ashamed to confess it” (77), “Here I pause, from which I have compiled these pages, goes but little further. I could go on for years; but now I think I have said sufficient” (144-145). Her contact with the readers is intimate and she constantly addresses them, even going so far as to use the first person plural pronoun “we”. Besides, she is sincere to the point of telling the readers that there are things that she will hide from them:

... no matter what I thought. I began this book with the intention of concealing nothing; that those who liked might have the benefit of perusing a fellow creature's heart: but we have some thoughts that all the angels in heaven are welcome to behold, but not our brother-men – not even the best and kindest among them. (80)

I have omitted to give a detail of his words, from a notion that they would not interest the reader as they did me... I remember them well... every intonation of his deep, clear voice, every flash of his quick, brown eye... Such a confession will look very absurd, I fear; but no matter: I have written it: and they that read it will not know the writer (87).

Agnes constantly alludes to her thoughts (projection of mental processes) and feelings (projection of affective processes), sometimes in an “indirect” way (“I only wished papa, mamma, and Mary, were all of the same mind as myself”; “I was so fearful of being charged with childish frivolity that I carefully keep most of my bright ideas... to myself” (4)), and, very frequently, in “direct style”: “Be calm, be calm, whatever happens’ I said within myself...” (11); “... the thought had suddenly occurred to me –‘If they could see me now!’” (25); “‘What an idea he must have of me!’ I thought” (105).

The complicity with the readers is reflected in the way the narrator includes them in both what she says and what she thinks, and the way she establishes two different levels, what the characters know and hear, and what the readers know:

‘... Did you see Mr. Hartfield...?’

‘Yes,’ answered I; internally adding, and I thought it somewhat derogatory to his dignity as a clergyman to come flying from the pulpit... to shake hands with the squire... (59).

CONCLUSIONS

Anne Brontë was criticized for her way of denouncing the situation of women realistically, but, as Langland (1989) puts it, it is precisely this critical realism that makes *Agnes Grey* different. Brontë proves to be firm and assertive when she claims for a new social and cultural role for women and, as readers, we should not fall for the apparent ease and simplicity of *Agnes Grey*. With a gentle discourse, Anne Brontë and her alter ego Agnes deal with utterly controversial issues such as the rights of women or the education of children.

For Brontë, education has not to do just with the contents to be taught, but with the values instilled in the pupils, such as empathy for the other beings, people, animals or plants. This goes against the social conception based on status represented by the Bloomfields or the Murrays in the novel.

Besides, Anne Brontë has a special sensitivity towards nature and towards all the living beings that inhabit it. They are decisive in the story and the way they are treated by the protagonists means a measure of their human quality and moral height. Thus, Anne Brontë anticipates many of the critical precepts of current environmentalism. In this portrait she employs a whole range of ecological metaphors to describe them. In fact, the most significant moments in *Agnes Grey* are always situated next to nature; even the forces of nature like the weather seem to accompany Agnes in decisive moments and parallel the description of her feelings and sensations.

Anne Brontë also takes advantage of different linguistic tools to indirectly and subtly transmit vindictive messages. For example, her claims can be inferred by the readers through the semantic participants and verbal processes the characters are involved in. Agnes is portrayed as a woman who feels imprisoned and needs to develop her faculties and desires, although, in the Victorian novel, she would have a very limited range of possibilities, almost exclusively reduced to the education of children. Not surprisingly, she feels ignored and despised in this classist and male-dominated society, and Mr. Weston's appearance means not only finding love, but also finding a person who represents a completely different model of social and gender relations.

WORKS CITED

- Alexander, Christine, and Smith, Margaret (2003), *The Oxford Companion to the Brontës*. Oxford: Oxford University Press.
- Allot, Miriam (ed.) (1974), *The Brontës: The Critical Heritage*. Routledge and Kegan Paul.
- Badowska, Eva (2015), "Anne Brontë". In Felluga, Dino Franco (ed.) *The Encyclopedia of Victorian Literature*. John Wiley and Sons. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118405376.wbev1038>
- Berg, Maggie (2002), "Hapless dependents": Women and animals in Anne Brontë's *Agnes Grey*", *Studies in the Novel*, 34 (2), pp. 177-197.
- Brontë, Anne (1991), *Agnes Grey* [1847]. Edited by Robert Inglesfield and Hilda Marsden. Oxford UP.
- Brontë, Anne (1994). *Agnes Grey* [1847]. Wordsworth Classics.
- Coperías Aguilar, María José (2020), "Anne Brontë, un largo viaje hacia su reconocimiento literario", *Nexus*, pp. 8-15.
- Davies, Stevie (2000), "The Pilgrimage of Anne Brontë: A Celebration of her Life and Work". *Brontë Society Transactions*, 25 (1), pp. 9-17.
- Ellis, Samantha (2017), *Take Courage: Anne Bronte and the Art of Life*. Chatto and Windus.
- Hallemeier, Katherine (2013), "Anne Brontë's Shameful *Agnes Grey*". *Victorian Literature and Culture*, 41, pp. 251-260.
- Han, Catherine Paula (2017), "The Myth of Anne Brontë". *Brontë Studies*, 42 (1), pp. 48-59.
- Harner, Christie (2020), "Animal and Social Ecologies in Anne Brontë's *Agnes Grey*". *Victorian Literature and Culture*, 48 (3), pp. 577-599. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1060150319000147>

- Harrison, Ada, and Stanford, Derek (1959), *Anne Brontë, Her Life and Work*. The John Day Company.
- Langland, Elizabeth (1989), *Anne Brontë: The Other One*. Macmillan.
- Langland, Elizabeth (2002), *Telling Tales: Essays on Gender and Narrative Form in Victorian Literature and Culture*. Ohio State UP.
- Miele, Kathryn (2008), "Do Unto Others: Learning Empathy in *Agnes Grey*". *Brontë Studies*, 33 (1), pp. 9-19. DOI: <https://doi.org/10.1179/147489308X259569>
- Moore, George (1924), *Conversations in Ebury Street*. Boni and Liveright.
- Newman, Hilari (1996), "Animals in *Agnes Grey*". *Brontë Society Transactions*, 21 (6), pp. 236-242.
- Newman, Hilari (2020), "Servants and animals in Anne Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall*". *The Journal of the Brontë Society*, 45 (3), pp. 227-239.
- Scott, Peter J.M. (1983) *Anne Brontë: A New Critical Assessment*. Vision.
- Shaw, Marion (2013), "Anne Brontë: A Quiet Feminist". *Brontë Studies*, 38 (4), pp. 330-338.
- Stevens, Valerie L. (2021), "Embodied Violence Towards Nonhuman Animals in Anne Brontë's *Agnes Grey*". *Society & Animals*, pp. 679-694.
- Stolpa, Jennifer M. (2003), "Preaching to the Clergy: Anne Brontë's *Agnes Grey* as a Treatise on Sermon Style and Delivery". *Victorian Literature and Culture*, 31 (1), pp. 225-240.
- Stoneman, Patsy (2002), "The Brontë Myth". In Glenn, Heather (ed.) *The Cambridge Companion to the Brontës*. Cambridge UP, pp. 214-241.
- SurrIDGE, Lisa (1999), "Animals and Violence in *Wuthering Heights*". *Brontë Society Transactions*, 24 (2), pp. 161-73.
- SurrIDGE, Lisa (1994), "Dogs' Bodies, Women's Bodies: Wives as Pets in Mid-Nineteenth Century Narratives of Domestic Violence". *Victorian Review*, 20 (1), pp. 1-34.
- Thormählen, Marianne (2014), "Standing Alone: Anne Brontë out of the Shadow", *Brontë Studies*, 39 (4), pp. 330-340.
- Woolgar, Erika (2013), "The Human-Animal Relationship in *Wuthering Heights* and *The Tenant of Wildfell Hall*". *Verso*. URL: <<https://ojs.library.dal.ca/verso/search/authors/view?firstName=Erika&middleName=&lastName=Woolgar&affiliation=&country=>>>.

Aprender a traducir es leer de forma privilegiada la literatura: a propósito de *The Tenant of Wildfell Hall*, de Anne Brönte

Ana Córdoba Sánchez
Universidad de Córdoba

“But smiles and tears are so alike with me; they are neither of them confined to any particular feelings: I often cry when I am happy, and smile when I am sad”.

The Tenant of Wildfell Hall, de Anne Brönte

Leer es mucho más que la puesta en escena de las oraciones que se entrelazan y la percepción humana sobre ellas. Es el análisis constante de cada una de las palabras que buscan destacar, profundizar, hacer sentir y romantizar la vida. Los seres humanos marcan su tiempo según los libros leídos, las páginas pasadas o aquellos que les hicieron sentir y aprender una nueva emoción o un nuevo saber. Como estos libros era Juan de Dios Torralbo Caballero: un profesor que no dejaba indiferente a nadie, que te hacía aprender y conocer las emociones de los libros y las propias de la especie humano. Juande enseñaba su pasión por la literatura inglesa, su pasión por el sentir de nuevo, su pasión por la traducción reinventada, novedosa, feminista, y por supuesto, su pasión por la enseñanza. Anne Brönte expresa en esa cita lo confusas que pueden ser las emociones. Tan confusos nos quedamos sin ti, Juande, como las emociones que se mezclan y el recuerdo que nos hace sentir felices por haberte conocido y tan tristes por pensar que nos observas desde algún lugar.

Este trabajo está dedicado a Juan de Dios Torralbo Caballero, a su saber en las letras inglesas, a su contribución en la traducción literaria y a su forma de enseñar, vista con los ojos de alguien para quien las letras eran mucho más que eso.

1. INTRODUCCIÓN

Para llevar a cabo este análisis, se tendrá en cuenta la obra de *The Tenant of Wildfell Hall* de Anne Brönte. Esta lectura fue vista en clase con Juande, por lo que seguramente muchos alumnos se sentirán identificados con ella. Se observará también cómo los temas de un libro pueden influir en el propio proceso traductor y las decisiones que toma el traductor durante el mismo. Para ello se seleccionará un fragmento a modo de ejemplo y se llevará a cabo su traducción y un análisis breve posterior, en el que se observará cómo la lectura y el análisis de la novela pueden ser aplicados en la labor traductora.

2. METODOLOGÍA DE LAS CLASES Y LECTURA DE LA OBRA

La lectura de esta obra no fue la única indicada para completar la asignatura de Formas Narrativas a lo largo del cuatrimestre. Entre otras obras se encontraban *Great Expectations* de Charles Dickens, *Northanger Abbey* de Jane Austen y *Agnes Grey* de Anne Brönte. Se ha escogido la lectura de *The Tenant of Wildfell Hall* por ser la primera llevada a cabo en la asignatura, por ende, se trata de la obra con la que se aprende la lectura profunda de las mismas para poder desarrollar otros aspectos, como pueden ser el análisis crítico o una traducción de la obra. Además, otros fragmentos eran vistos al comienzo de la asignatura y en ocasiones puntuales, de forma que el alumno pueda comenzar a tener una visión más exacta y profunda de las obras propuestas.

En primer lugar, se indicaba una fecha de inicio con el análisis de la obra indicada, en este caso, la que atañe a este artículo. En segundo lugar, el alumno avanzaba de manera individual con la lectura. En tercer lugar, la obra era vista en clase, con fragmentos representativos, de modo que se pudiesen observar aspectos como los temas, la forma de redactar de la escritora, o los objetos o lugares clave y sus motivos, entre otros.

Toda esta información era recopilada por los alumnos en un diario de clase donde se anotaba lo visto en clase, con puntos clave. Esto quiere decir que era fácil releer y volver a comprender la lectura, sin necesidad de leerla en su totalidad.

3. ANÁLISIS DE LA OBRA

En este apartado se observará la visión de la obra vista en clase, recabando apuntes cogidos en la misma y la metodología usada para ello.

El primer punto que se debe tener en cuenta para aplicar la labor traductora a una obra y la lectura de la misma, es la imagen que se tiene en mente del autor, en

este caso, autora. La percepción de Anne Brönte en esta obra es la que creadora. Ella está creando con la escritura de esta obra por lo que está tratando de decirnos algo, aunque no es percibida por los lectores porque el narrador intercede por ella en la obra. Para poder ver esto, la autora deja escrita una carta para dar comienzo. De esta forma, pretende mostrar la unión entre la figura del narrador y quién cuenta la historia. Además, presenta la fuerza del narrador como propio personaje y protagonista de *The Tenant of Willdfeld Hall*. El propio Gilbert será quien escriba su historia.

La división en cincuenta y tres capítulos encadena una novela autobiográfica y de carácter epistolar. Las referencias a distintos motivos serán clave a transmitir en la traducción, como es el caso de las referencias temporales, que definen el espacio y tiempo de la historia escrita. La sintaxis y la gramática también juegan un papel relevante, teniendo en cuenta que la propia cronología de la obra se ancla en el uso de subordinadas y del pasado simple, organizados sintácticamente sin gran complejidad. Asimismo, las metáforas también muestran los motivos y temas de la obra, algo que el traductor debe tener muy en cuenta para expresar las mismas en la lengua de llegada, ya sea con la traducción de la propia metáfora o con alguna similar que naturalice el texto meta. El uso de los elementos creará expectación en el lector, así como la identidad de la obra y de los personajes.

Otro aspecto a tener en cuenta es el contexto histórico y cultural en el que se encuadra la novela, de modo que la lengua de llegada se pueda ubicar gramatical y semánticamente, así como en el tipo de redacción del momento. Orienta al traductor en otros aspectos, como son la sociedad, los roles y la jerarquía de clases. Asimismo, el rol de género es uno de los puntos más importantes de esta obra, no solo por las ideas propias de la autora y la importancia que supone mencionar este tema en un contexto histórico posterior al actual, sino también por el papel de cada uno de los personajes y su lugar dentro de la novela. En este caso, la obra se escribe en la época victoriana. Esto marcará el carácter de los personajes y la forma en la que actúan.

Todos estos elementos relevan poco a poco detalles de la novela a medida que avanza la historia. Así es como se descubre la identidad de los personajes, explicados por un narrador es consciente de sí mismo, de lo que escribe y de hacer explícito cada acto; esto también ayuda a recordar al lector que se encuentra inserto en la lectura de una carta, algo que a su vez lo mantiene interesado en la propia historia.

Alrededor del tema de género y el papel de la mujer, se presenta a la protagonista de la novela, haciendo de ella un misterio. Entran en juego otros temas que serán analizados a continuación, como son el hogar y la familia. Para esto será muy importante prestar atención, no solo a los elementos lingüísticos, sino también a las descripciones llevadas a cabo por el narrador, que servirán para la creación del interior y el exterior del personaje en materia narrativa y traductora.

4. TEMAS DE LA OBRA

En este apartado serán mencionados algunos temas que serán de ayuda para el posterior análisis y traducción en la práctica según lo aprendido en las lecciones del profesor Torralbo Caballero. Según lo que hemos visto hasta ahora, se han mencionado temas como el rol de género o papel de la mujer, el hogar y la familia. Estos temas se entrelazan y así lo harán con los siguientes, formando un continuo visto a lo largo de la obra, con la evolución de dichos aspectos y de los propios personajes. Entran en juego tres temas que a la vez activarán otros campos propios de las emociones y los sentimientos de los personajes, siendo los siguientes:

- 1) Corrupción moral
- 2) Religión
- 3) Destrucción de la confianza

Todos ellos se ligan entre sí y forman el propio consciente en la toma de decisiones de una persona, desencadenando acciones y hechos que formarán parte de la historia. Además, derivan en otros temas relacionados con el ser, como pueden ser la lealtad, la fe, la esperanza, el desprecio o la decepción.

5. ANÁLISIS PRÁCTICO DE UN FRAGMENTO Y SU TRADUCCIÓN

Para poder entender mejor la metodología de clase y la posterior aplicación en estudios de traducción, se llevará a cabo el análisis de un fragmento de la obra y su correspondiente traducción. Para ello, el fragmento seleccionado forma parte del capítulo XLIII titulado *The Boundary Passed*. A continuación, se muestra el mismo:

At last, one morning, she entered my chamber with such intelligence that my resolution was taken before she had ceased to speak. While she dressed me, I explained to her my intentions and what assistance I should require from her, and told her which of my things she was to pack up, and what she was to leave behind for herself, as I had no other means of recompensing her for this sudden dismissal, after her long and faithful service – a circumstance I most deeply regretted but could not avoid.

‘And what will you do, Rachel?’ said I – ‘will you go home, or seek another place?’
 ‘I have no home, ma’m, but with you,’ she replied; ‘and if I leave you, I’ll never go into place again as long as I live’.
 ‘But I can’t afford to live like a lady, now,’ returned I: ‘I must be my own maid and my child’s nurse’ (*The Tenant of Wildfell Hall*, Capítulo XLIII).

De los temas centrales de la obra que se pueden observar en el propio capítulo y basados en el fragmento que se presenta aquí como objeto de análisis, se pueden encontrar la corrupción moral y el papel de la mujer. Dada la previa corrupción moral del marido de nuestra protagonista, Mrs. Helen Graham, su vida observa un detrimento y su papel como mujer dentro de la sociedad se ve empeorado por el comportamiento degenerado de su marido. Ambos temas mueven a Helen en su intento de escapar, representado aquí. Por lo tanto, el tema central es la lealtad a pesar de la huida, mostrada en este caso por Rachel hacia Helen. Se observa la acción inicial de escapar, basada en un punto de inflexión previo por parte de la protagonista. Además de la lealtad, la puesta en valor de la amistad que une a ambas es un buen motivo para conocer la traducción más adecuada de este fragmento, donde las propias palabras muestren el cariño que ambas guardan la una por la otra. También se ensalza el tema del hogar, no como lugar físico, sino como la unión de dos personas que representan el cariño y el cuidado, mencionado por Rachel y la misma lealtad que le guarda a la señora de la casa.

Llegados a este punto, cabe destacar tres puntos de inflexión por parte de la protagonista y en la propia historia de la novela. En primer lugar, la soledad no toma una connotación negativa para ella, sino que supone mayor calidad de vida y comodidad para ella y su hijo. En segundo lugar, la toxicidad presente en un matrimonio corrupto por distintos aspectos sugiere la represión sufrida en la época y el ritmo de vida agobiante y estresado, dando lugar al intento de convivir con los problemas diarios sin éxito. En tercer y último lugar, la fe y la religión reaparecen en señal de esperanza, por lo que Helen toma la decisión de huir y pensar que hay una vida mejor en la que pueda vivir en paz, aunque ello suponga rehacer su vida.

Con este conocimiento crítico sobre el fragmento, la traducción no solamente debería ser un esbozo de lo que se lee a simple vista, primando la traducción literal en el mismo, sino el propio trasvase de los elementos observados a través de la lengua. De esta forma, también se refuerza la figura del traductor, recordando que en traducción literaria adquiere un valor de escritor y creador. Esto lo convierte en un reflejo de la autora y una parte de su voz a través de la lengua de llegada. Para esta traducción y su posterior análisis, se tendrán en cuenta técnicas de traducción siguiendo a la autora Amparo Hurtado Albir. La traducción se presenta de la siguiente manera:

Al fin, una mañana, entró en mi habitación con tal inteligencia que mi decisión fue tomada antes de que ella hubiera cesado de hablar. Mientras me vestía, le expliqué mis intenciones y la ayuda que necesitaría de ella, y le dije qué cosas que debía recoger y lo que debía dejar para sí misma, ya que no tenía otra manera de compensarla

por este repentino despido, después de su largo y fiel servicio, una circunstancia que lamentaba profundamente, pero que no podía evitar.

—¿Y qué vas a hacer, Rachel?» —le dije—. ¿Te irás a casa o buscarás otro lugar?

—No tengo otro hogar, señora, más que con usted —contestó—, y si la dejo, nunca más volveré a ese lugar mientras viva.

—Pero ahora no puedo permitirme vivir como una dama —respondí yo—. Debo ser mi propia criada y la niñera de mi hijo. (Traducción de la autora)

Como se ha dicho con anterioridad, prima la presencia de la técnica de traducción literal (Hurtado Albir 2001) en el proceso traductor de este fragmento. Sin embargo, cabe destacar que, a la hora de realizar la traducción, la visión que se contemplaba en el análisis acerca del cariño que ambos personajes se tienen, interviene a la hora de redactar y seleccionar las palabras adecuadas que formarán parte de la traducción de esta obra. Además, lo que aquí se observa es tan solo una pequeña muestra de lo que puede ser una novela completa, teniendo en cuenta todos sus motivos, temas, personajes, lugar y escritura de la propia obra, así como el carácter del autor o la autora y la finalidad con la que escribe esta obra.

CONCLUSIONES

Una vez observada la metodología para el análisis de las novelas en clase y la propia labor traductora, se puede llegar a una conclusión final gracias a la combinación de ambos procesos. En primer lugar, es enriquecedor para el alumnado el uso de una visión crítica sobre una lectura, especialmente porque aporta saberes que pueden ser aplicados al mundo real, además de ofrecer distintas situaciones y soluciones para lidiar con ellas.

En segundo lugar, los saberes mínimos requeridos para que un traductor literario pueda realizar la traducción de una obra, comprenden rasgos del autor o la autora en cuanto a la vida y las circunstancias vividas en ella, las características de escritura y otras obras realizadas a lo largo de su vida. El análisis permitiría ampliar el conocimiento del traductor, incluso para la posible de traducción de otras obras bajo la misma autoría.

Por último, la combinación de los dos puntos mencionados anteriormente otorga al traductor mayor competencias para la labor traductor. Esto supone la puesta a disposición de un registro más natural en la lengua de llegada, que no solo se base en el registro de la obra y la época en la que fue escrita, sino también en el uso de los motivos y los temas para llegar al lector y transmitir el mensaje con la misma finalidad

que la obra fue escrita. Así, la teoría del tractor como autor en traducción literaria cobraría más sentido que nunca, de forma que se entienda el mensaje con una profundidad emocional lo más parecida posible al original. De esta forma también, cobraría sentido el pensar en la traducción como un acercamiento de culturas, en el que se conoce la obra desde el punto de vista original y el verdadero cambio sería la lengua meta.

En cuanto a la labor realizada por el profesor Torralbo Callero, solo queda agradecerle cada uno de los minutos dedicados a preparar una clase que a tantos alumnos y alumnas sirvió para aprender. Sirva este trabajo como muestra de que su ejemplo no queda únicamente como legado de quien fue profesor, investigador o traductor, sino también del nivel humano de alguien capaz de sacar emociones a través de las obras y redescubrir sensaciones que pueden ser aplicadas en distintos ámbitos. La enseñanza que proponía ayuda a mejorar la tarea traductora, ya que ofrece herramientas para llegar al fondo de las lecturas y obtener una traducción de mayor calidad.

Gracias, Juande, por tu entrega y tu pasión por la literatura y la enseñanza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brönte, A. (1848). *The Tenant of Wildfell Hall*. London: Penguin English Library.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

La traducción de las implicaturas en «Elegy written in a country churchyard» de Thomas Gray

Rosalía Villa Jiménez
Universidad de Córdoba

*Far from the madding crowd's ignoble strife,
Along the cool sequester'd vale of life,
They kept the noiseless tenor of their way.*

Thomas Gray, «Elegy Written in a Country Churchyard», vv. 73-75.

INTRODUCCIÓN

El trabajo que se compila en el presente volumen se centra en la traducción literaria desde un enfoque cognitivo (Gutt 1989; 2014), prestando especial atención a la célebre «Elegy Written in a Country Churchyard» (1751) del aclamado poeta Thomas Gray, que se enmarca en la tradición de la denominada «Poesía del Cementerio del siglo XVIII». Para ello, exploraremos una selección de dos estrofas de la citada elegía y la versión en español que proponen Pérez de Camino (1822) y Fernández Guerra (1859)¹. Nuestro trabajo no solamente nace del interés académico, sino del cálido impulso por recordar la impronta indeleble de la figura del Profesor Juan de Dios

¹ El análisis de las estrofas de las versiones en español que se ofrece se recopila en las siguientes publicaciones: 1) Villa Jiménez, Rosalía (2024), «El Cementerio de la Aldea (1809) de Faustino Anzu y Garro desde un enfoque traductológico cognitivo», en Daniel Martínez González y Patricia Román Porras (coords.), *English Linguistics Meets the 21st Century*. Madrid: Dykinson, S.L., p. 695-713. 2) Villa Jiménez, Rosalía (2023), «Semejanza interpretativa en 'Elegía escrita sobre el cementerio de una aldea' (1822), de Manuel Norberto Pérez de Camino», *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 25, p. 427-455. DOI: <https://doi.org/10.24197/her.25.2023.427-455>.

Torralbo Caballero, quien, al igual que nuestro poeta prerromántico, plasmó en los versos de su trayectoria terrenal y en la de sus lectores y compañeros la esencia de la humildad, la introspección y el verdadero conocimiento.

La traducción, en especial la traducción de textos literarios, como arguye Gutt, es un acto comunicativo secundario, ostensivo e inferencial que conlleva a que el traductor deba ajustarse al Principio de Relevancia. En esto, las interpretaciones que resultan del texto término deben ser igual de ostensivas y relevantes para el receptor meta como lo fueron las interpretaciones pretendidas por el emisor del texto origen. De igual manera, el esfuerzo de inferencia por parte del receptor meta debe ser tan provechoso como lo fue para aquel del texto fuente. A este tenor, Gutt propone para este tipo de textos, impregnados de contenido implícito, el modo de traducción indirecta. Este modo de traducción permite al traductor obtener una semejanza interpretativa satisfactoria y comunicar, de manera fidedigna al texto original, únicamente las interpretaciones más relevantes, posibilitando la modificación de determinadas propiedades textuales del texto de partida en beneficio del Principio de Relevancia.

I. CONCEPTOS PRINCIPALES SOBRE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA EN LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS LITERARIOS

La teoría de la Relevancia (TR) emerge a partir de los postulados de Grice (1975) sobre la comunicación humana, que concibe como un proceso inferencial. El receptor infiere el mensaje del emisor mediante un estímulo, que deriva en un conjunto de expectativas que orientan al receptor para alcanzar el mensaje pretendido por el usuario. La comunicación tiene lugar gracias al Principio de Cooperación y a una serie de máximas (cantidad, calidad, relevancia y manera) (Grice 1975: 45).

Sperber y Wilson, con base en el postulado de Grice para la comunicación, sugieren un modelo que se fundamenta en la inferencia y en una única máxima, la Relevancia (Sperber/Wilson 2004: 607), pues: «los enunciados suscitan una serie de expectativas de Relevancia [...] porque la búsqueda de la Relevancia es una característica fundamental del conocimiento humano de la que los hablantes tienden a aprovecharse» (Sperber/Wilson 2004: 239). En consecuencia, los autores de la TR proponen el Principio de Relevancia, que atiende tanto a la comunicación como a la inferencia de contenido.

Para Sperber y Wilson, un estímulo se torna altamente interesante cuando este genera unas expectativas de Relevancia que llegan a modificar, en cierto grado, la información y el conocimiento del receptor previamente adquiridos, resultando en los denominados efectos cognitivos positivos (Gutt 1996: 242). Estos efectos cognitivos positivos se definen como: «una diferencia significativa para la representación mental

que un sujeto tiene del mundo» (Sperber/Wilson 2004: 240). En otras palabras, un estímulo es relevante cuando maximiza el número de efectos cognitivos positivos. Sin embargo, en la comunicación inferencial entra en juego otro factor, además de una producción substancial de efectos cognitivos positivos: el esfuerzo de procesamiento cognitivo del estímulo relevante a cargo del receptor. En cuanto a la TR, un estímulo con expectativas de ser relevante dejará de serlo si su procesamiento exige un mayor esfuerzo para inferir el mensaje intencionado del emisor.

En consonancia con la TR, Gutt (1989) aporta, en el ámbito de la traducción, un enfoque cognitivo, en el que se presenta la traducción como un acto comunicativo secundario, ostensivo e inferencial, regulado por el Principio de Relevancia. En palabras de Gutt, una traducción debe ser un estímulo relevante, despertar expectativas de Relevancia en el receptor meta, y verter una interpretación semejante a la del estímulo original (1989: 79). Es decir, un corpus de interpretaciones que se asemejen a las del emisor de la lengua origen, que resulten en una maximización de efectos cognitivos positivos y en una reducción del esfuerzo inferencial por parte del receptor. En definitiva, el receptor meta debe ser capaz de inferir el mensaje pretendido por el interlocutor original conforme al Principio de Relevancia (Gutt 2000: 251).

En lo relativo a la traducción de textos literarios, Gutt remarca que este proceso conlleva: «to communicate a richness of ideas, feelings and impressions that are not necessarily expressed in words, but communicated implicitly» (1996: 241), pues en esta tipología textual predomina el uso de un lenguaje ostensivo y figurado, desmarcándose la prevalencia de las implicaturas, sobre todo, las débiles. Dichas implicaturas, de acuerdo con la TR, dan lugar a los denominados efectos poéticos, lo que resulta en una plétora de interpretaciones de las que el receptor meta (traductor o lector) es responsable y que pueden concurrir o no con las pretendidas por el autor de la obra fuente (Sperber/Wilson 1986: 262). En teoría, los textos literarios presentarían una discordancia en lo que al Principio de Relevancia respecta, pues la maximización de efectos poéticos significaría el aumento de esfuerzo inferencial del receptor meta. En la práctica, por el contrario, las implicaturas débiles enriquecerían la experiencia estética del receptor, por lo que el esfuerzo empleado sería recompensado (Orlova 2014: 359).

Es por todo ello por lo que Gutt presenta el modo de traducción indirecta, por el que el traductor trasvasa las intenciones, los contenidos implícitos o explícitos, que considere altamente relevantes (1990: 149) y que preserven un alto grado de semejanza con los pretendidos en el texto origen. Smith (2002), a este tenor, puntualiza que es labor del traductor comunicar las interpretaciones expresadas en el texto fuente y no otras (2002: 112). Asimismo, la traducción indirecta brinda la posibilidad de alterar determinadas pistas comunicativas del texto origen, tales como

las convenciones estilísticas propias de la lengua origen, con el fin de ofrecer una traducción que se ajuste al Principio de Relevancia (Zhonggang 2006: 51).

2. «EL CEMENTERIO DE LA ALDEA», DE FERNÁNDEZ GUERRA

Fernández Guerra publica su versión en español de «Elegy Written in a Country Churchyard», titulada «El Cementerio de la Aldea. (*Imitación de Gray*)», en la revista *El Heraldo* (Madrid, 1859).

En lo que respecta a la forma, «El Cementerio de la Aldea. (*Imitación de Gray*)» comprende 57 estrofas isométricas, en su mayoría tercetos de versos endecasílabos, lo que marca un contraste significativo en cuanto a las 32 estrofas de la elegía de Gray, quien emplea cuartetos heroicos de versos decasílabos. Otra diferencia que destacamos es la prevalencia de la rima asonante y el esquema métrico *aba bcb cdc ded* en la versión de Fernández Guerra; Gray, por otro lado, utiliza un esquema métrico *abab* y el pentámetro yámbico mayoritariamente, pues evidenciamos que el yambo se alterna, de forma deliberada, con el pírrico, el trocaico y el espondeo. Esta alternancia confiere a la elegía de Gray una interesante consonancia entre los pasajes loco-descriptivos y las estrofas dedicadas a la contemplación, acentuando, asimismo, la oscilación entre la tesitura lúgubre y el cariz triunfal.

Estudiaremos, como prosigue, la siguiente estrofa, en conformidad con el enfoque de la TR:

Texto fuente: vv. 101-104 («Elegy Written in a Country Churchyard»)

“There, at the foot of yonder nodding beech,
That wreathes its old fantastic roots so high,
His listless length, at noontide, would he stretch,
And pore upon the brook that bubbles by.

Texto término: vv. 130-135 («El Cementerio de la Aldea. (*Imitación de Gray*)»)

Bajo ese fresno, que del tiempo avaro
Es ya trofeo, por la siesta ardiente
El descanso buscaba dulce y caro.
Ya del lado siguiendo tristemente
La opaca márgen, pensativo oía
El ruido de sus olas imponente.

Los vv. 101-104 de la elegía de Gray están preñados de metáforas, aliteraciones y encabalgamientos, de los que se derivan implicaturas débiles, dando lugar a una maximización de efectos poéticos que incrementan el esfuerzo inferencial del

receptor meta y elevan el grado de relevancia del estímulo. De los versos señalados se desprende una detallada descripción de la Naturaleza, que suscita un sentimiento de melancolía, de abatimiento (Gray torna un paisaje bucólico en un paisaje que vaticina la muerte, como se muestra en versos posteriores), a la vez que la voz poética invita a la contemplación sobre la existencia terrenal y el descanso eterno. Para esto, el poeta esboza un sombrío tapiz natural con el haya encorvada y el rumiante riachuelo: «*nodding beech / That wreathes its old fantastic roots so high*», «*brook that bubbles by*» o «*listless length, at noontide*». Bajo el cobijo de esta flora mortuoria se adormece un joven aldeano arrastrado por el hastío de su anónima existencia; un joven ignoto que identificamos con el sujeto poético.

Este paisaje idílico que invita a la reflexión requiere, asimismo, de la figura retórica de la aliteración, que encontramos en los fonemas sonoros bilabiales y laterales. Interpretamos la implicatura de que esta escena en el retiro de la Naturaleza es heraldo de la muerte, recordatorio de la insignificancia de la materia tangible y los anhelos terrenales con los que los hombres ocupan su fugaz existencia. Inferimos, además, que la voz poética, Gray, quien ambiciona alcanzar un lugar consagrado entre los poetas del Parnaso (Shakespeare o Milton), nos vislumbra que la gloria eterna se halla en el descanso espiritual.

Los tercetos de la versión de Fernández Guerra logran una semejanza interpretativa de manera óptima, ajustándose adecuadamente al principio de Relevancia, y ofreciendo al receptor meta un estímulo altamente interesante. No obstante, consideramos necesario mencionar ciertas modificaciones que otorgan al texto término un sutil efecto poético opuesto o de añadidura al pretendido. El árbol del fresno, que reemplaza al haya combada, simboliza la justicia divina, según la mitología griega. Si bien el fresno produce un efecto poético positivo respecto al cariz melancólico del verso original, el receptor hallará esta imagen pertinente y ligada al mensaje que se transmite en los últimos versos que culminan el texto fuente: «(There they alike in trembling hope repose,) / The bosom of his Father and his God» (vv. 127-128); la inmortalidad y la gloria espiritual, tan anhelada como la terrenal, pero de la que solo los nobles podrán alcanzarla.

Del v. 131 remarcamos el lexema «trofeo» y el sintagma «siesta ardiente», que, desafortunadamente, producen una interpretación contraria a la deseada en el texto origen; el joven no está abatido por el cansancio, sino por su pesadumbre, de ahí que Gray abogue por «His listless length», en el que cobra relevancia el adjetivo «listless», que retrata el estado casi yerto del joven. En último término, el v. 135 evoca una atmósfera meditativa mediante el lexema «ruido» y la aliteración de la vibrante alveolar múltiple. Obtenemos de esta elección del traductor la interpretación de que es el estado fatigado del joven (Gray), castigado por su existencia ignota, lo que lo

ha postrado bajo el fresno, lo que lo ha sumido en una profunda reflexión sobre las enseñanzas de la vida y la muerte.

Grosso modo, la versión de Fernández Guerra se adhiere adecuadamente al Principio de Relevancia al ofrecer al receptor meta un estímulo ostensivo altamente pertinente, análogo al texto de partida. La traducción indirecta propuesta por Gutt ofrece la posibilidad de implementar modificaciones en las propiedades textuales del texto origen, que pueden favorecer la transferencia de contenido implícito relevante.

3. «ELEGÍA ESCRITA SOBRE EL CEMENTERIO DE UNA ALDEA (IMITACIÓN DEL INGLÉS)», DE PÉREZ DE CAMINO

La versión en español que sugiere Pérez de Camino, «Elegía escrita sobre el cementerio de una aldea (Imitación del Inglés)», salió a la luz en la revista *El mérito de las mujeres, los recuerdos, la sepultura y la melancolía, traducción de los poemas de Gabriel Legouvé* (Burdeos, 1822). En esta, el traductor, en lo relativo al contenido, incorpora referentes culturales de gran pertinencia para el receptor meta coetáneo; en particular, estas incorporaciones hacen alusión a la historia del Reino de León y al Siglo de Oro que, de forma majestuosa, reemplazan los referentes de la elegía de Gray. Para el lector meta contemporáneo, la decisión adoptada por Pérez de Camino, lejos de restar relevancia a su versión, enriquecen su experiencia estética y cognitiva, garantizando un paralelismo interesante con la experiencia que regala el texto fuente.

Proseguiremos a analizar, en el marco teórico de la TR aplicada a la traducción de textos literarios, la siguiente estrofa:

Texto fuente: vv. 57-60 («Elegy Written in a Country Churchyard»)
 Some village Hampden, that, with dauntless breast,
 The little tyrant of his fields withstood:
 Some mute, inglorious Milton —here may rest;
 Some Cromwell, guiltless of his country's blood.

Texto término: vv. 85-96 («Elegía escrita sobre el cementerio de una aldea (Imitación del Inglés)»)
 Tal vez aquí sosiego está gozando
 Un denodado Cid, cuya cuchilla
 Habría derrocado impio bando.

O, del Pindo ignorando, un nuevo Ercilla
 O un Cisneros tal vez, por quien alzada
 La gloria habría sido de Castilla.

La plebe reprimir desenfrenada.
Sostener de los pueblos los derechos.
Vestir la santa toga inmaculada.

En los vv. 57-60, Gray pone de relieve tres figuras insignes para el lector anglófono, John Hampden (1595-1643), John Milton (1608-1674) y Oliver Cromwell (1599-1658), que se destacan por su resistencia frente a la Corona de Carlos I o vínculo ideológico, en el caso de Milton, quien apoyó tanto la República (1649-1653) como el Protectorado (1653-1660) del Commonwealth instaurado por Cromwell y la Cámara de los Comunes.

Pérez de Camino, en su versión, recurre a figuras históricas representativas del Siglo de Oro español y de la, en la actualidad criticada, Reconquista, adaptando «Elegía escrita sobre el cementerio de una aldea (Imitación del Inglés)» a un receptor meta que la hallará, sin duda, un estímulo altamente relevante. La interpretación pretendida de forma implícita es que el sujeto poético, cual aldeano ignoto, anhela obtener reconocimiento, formar parte de la esfera pública. Estos marginados de la pompa social podrían, al igual que Hampden o el Cid, haber batallado por defender sus tierras frente a la tiranía o contra los conquistadores.

En los versos siguientes, Gray hace referencia al Monte Pindo y al poeta Milton, mientras que Pérez de Camino alude al poeta Alonso de Ercilla y Zúñiga. Este Monte Pindo o Parnaso únicamente da cobijo a figuras canónicas que exaltan el legado literario de una nación. La interpretación que el receptor meta puede inferir de esta serie de implicaturas es que el Parnaso, reservado a los insignes poetas de la época isabelina y el Siglo de Oro, niega su bienvenida a la voz poética, así como a los campesinos, que encierran talentos, cuales flores en el desierto, que los hacen meritorios de un lugar entre quienes gozan plenamente de la gloria y la fama. La idea del Parnaso se extiende a los versos subsiguientes en ambos textos. Cromwell se vierte en la versión de Pérez de Camino como Fray Francisco Jiménez de Cisneros, Arzobispo de Toledo, un reformador para quien la Inquisición era un fin necesario para revitalizar el dogma católico; Cromwell se convirtió en un controvertido reformador que promovió el protestantismo y condenó el catolicismo.

Cisneros, aparte, ejerció como Gran Canciller de Castilla y regentó el Reino de León hasta el ascenso de Fernando de Aragón. Para este, garantizar la monarquía era primordial para asegurar la prosperidad del reino. Cromwell, por su parte, se rebeló contra la cabeza del estado, que culminaría con la deposición de Carlos I. La interpretación que el receptor meta puede extraer de estas implicaturas es que los campesinos, de no estar sujetos a su condición social marginada, podrían haber demostrado la misma determinación y valentía en el ejercicio del poder, y que, de

habérseles concedido tal oportunidad, habrían gobernado su nación, mas sin tener verter la sangre de su propio pueblo. En esta línea, Pérez de Camino adiciona dos tercetos que continúan las implicaturas elaboradas en los versos anteriores.

En lo que atañe a la TR aplicada a la traducción, Pérez de Camino logra, de forma satisfactoria, engendrar en el receptor meta unas expectativas de Relevancia, maximizar los efectos cognitivos positivos y minimizar el esfuerzo inferencial para procesar la interpretación transmitida de forma implícita, adhiriéndose adecuadamente al Principio de Relevancia. La versión resultante es un ejemplo ilustrativo de traducción indirecta, en la que se prioriza la comunicación de las interpretaciones encriptadas más relevantes en el texto origen sin dejar en el olvido el bagaje cultural del receptor meta.

4. CONCLUSIONES

«Elegy Written in a Country Churchyard» se encuadra en el Prerromanticismo inglés y pone de manifiesto la convergencia de varias modalidades poéticas, entre las que hemos abordado la Poesía del Cementerio. Como poeta del cementerio, Gray tiñe sus versos de una tesitura lúgubre y melancólica mediante las sombrías imágenes de la noche, la tumba y del retiro en los parajes naturales para evocar la (auto) conciencia espiritual y exaltar la sensibilidad y la empatía.

Los textos literarios se caracterizan por el uso ostensivo y figurativo de la lengua. En el marco de la teoría de la Relevancia aplicada a la traducción de textos literarios, concebida como un acto comunicativo, ostensivo-inferencial secundario, tal y como expone Gutt, se espera que el traductor genere un estímulo altamente relevante para el receptor meta y que sea fidedigno en cuanto a las interpretaciones del emisor del texto fuente. Toda traducción, por tanto, debe estar sujeta al principio de Relevancia y garantizar una comunicación fructífera entre el receptor meta y el estímulo secundario.

El análisis de las estrofas seleccionadas de las dos versiones en español, tanto de Fernández Guerra como de Pérez de Camino, son estímulos altamente relevantes, adhiriéndose, de manera adecuada, al principio de Relevancia. Las decisiones de cada traductor respecto de las adaptaciones contextuales y culturales, orientadas a un trasvase de interpretaciones pertinentes, demuestran que estas versiones constituyen un buen ejemplo de traducción indirecta, en la que se logra, de manera eficaz, una deseada semejanza interpretativa en comparación con el texto de partida. Todo ello, si bien exige un mayor esfuerzo inferencial del receptor meta, este coste estaría justificado en cuanto a que estas versiones enriquecen su experiencia cognitiva y estética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fernández Guerra, José (1859), «El cementerio de la aldea», *Poesías de D. Manuel Cañete, de la Real Academia Española. El Heraldito*. Madrid.
- Gray, Thomas (1834), *Elegy Written in a Country Churchyard*. John van Voorst.
- Grice, Herbert Paul (1975). «Logic and Conversation», en Peter Cole y Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*. San Diego: Academic Press, pp. 41-58.
- Gutt, Ernst August (1989), «Translation and Relevance», en *UCL Working Papers in Linguistics*, 1, pp. 75-95. En línea: <<https://www.ucl.ac.uk/pals/research/linguistics/linguisticsresearch/working-papers-linguistics>>.
- Gutt, Ernst August (1990), «A theoretical account of translation – without a translation theory», *Target: International Journal of Translation Studies*, 2(2) pp. 135-164. DOI: <https://doi.org/10.1075/target.2.2.02gut>.
- Gutt, Ernst August (1996), «On the Nature and Treatment of Implicit Information in Literary Translation: A Relevance-Theoretic Perspective», *Target*, 8, pp. 239-256. En línea: <<https://doi.org/10.1075/target>>.
- Gutt, Ernst August (2000), «Textual Properties, Communicative Clues and the Translator», en María Pilar Navarro Errasti, Rosa Lores Sanz, Silvia Murillo Ornat y Carmen Buesa Gómez (eds.), *Transcultural Communication: Pragmatic Linguistic Aspects*. Zaragoza: Anubar, pp. 161-170.
- Orlova, Irina (2014), «Poética Cognitiva y Traducción: análisis de las traducciones de J.L. Borges al ucraniano e inglés», *Mutatis Mutandis*, 2, pp. 350-367. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.18083>.
- Pérez de Camino, Manuel Norberto (1822), «Elegía escrita sobre el cementerio de una aldea. (Imitación del Inglés)», *El mérito de las mugeres. Los recuerdos, la sepultura, la melancolía*. Lawalle.
- Smith, K. (2002), «Translation as Secondary Communication. The Relevance Theory Perspective of Ernst-August Gutt», *Acta Theologica Supplementum*, 2, pp. 107-117. DOI: <https://doi.org/10.4314/actat.v22i1.5456>.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson (1986), *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- Sperber, Dan (2004), «La teoría de la relevancia». Trans. F. Campillo García. *Revista de Investigación Lingüística*, 7, pp. 237-286. En línea: <<https://revistas.u m.es/ril/article/view/6691>>.
- Zhonggang, Song (2006), «A relevance theory perspective on translating the implicit information in literary texts». *Journal of Translation*, 2(2), pp. 43-60. DOI: <https://doi.org/10.54395/jot-xdhen>.

Las traducciones de la obra de Oscar Wilde en España e Hispanoamérica

Helena Asencio Pavón
Universidad de Córdoba

I. INTRODUCCIÓN

Oscar Fingal O'Flahertie Willis Wilde (1845-1900) nació y creció en Dublín, pero pasó largas temporadas de su vida en Reino Unido, Francia, Italia, Grecia y Estados Unidos. Escritor, poeta y dramaturgo prolífero tan alabado por muchos como odiado por otros tantos. Su extravagante y peculiar personalidad le hizo ser estudiado en prácticamente todo el mundo y como prueba de ello tenemos las traducciones a prácticamente todas las lenguas europeas de su obra. Llegó a ser una persona de tal renombre, trayectoria y reconocimiento que se relacionó e influyó a autores contemporáneos españoles, franceses e hispanoamericanos; haciendo que la mayoría se dedicaran a la traducción y difusión de su obra. En estas páginas hago una aproximación a la difusión de su obra en ambos países hispanohablantes, destacando a aquellas personalidades que más se esforzaron en hacer conocer al irlandés en la península y en Sudamérica. Por supuesto, se hace mención a algunas traducciones existentes en España a lenguas cooficiales como el euskera, el catalán, el gallego y el asturiano. De entre toda su producción poética, se ha de destacar su poema más autobiográfico, «The Ballad of Reading Gaol», escrito al cumplir condena en la prisión de Berkshire por la relación extramarital que mantuvo con Lord Alfred Douglas. De este, se enumeran las diversas traducciones existentes en lengua española así como una relación del formato (verso libre, versificación o prosa) en que se han hecho.

2. LA OBRA DE OSCAR WILDE EN ESPAÑA

El escritor irlandés Oscar Wilde empieza a tener presencia e influencia en España aproximadamente entre los años 1900 y 1928, coincidiendo la primera cifra con la fecha de su muerte y los años posteriores. Autores prestigiosos como Baroja, Machado o Galdós son los primeros en dar a conocer sus encuentros con Wilde. A modo de ejemplo, cito a continuación el testimonio de Manuel Machado al enterarse de la muerte de su hermano Antonio en Francia, donde coincidió con Oscar Wilde:

La mañana del sábado 25 de febrero de 1939, Manuel Machado recibe la noticia de que su hermano Antonio acaba de morir. No sabe dónde ha sido exactamente, ni tampoco si el dato es verídico: España lleva tres años de guerra y han sido muchas ya las falsas muertes, y las inciertas salvaciones, a las que se ha asistido en los dos bandos. Sin embargo, el cartero que le ha entregado la correspondencia en la puerta de la pensión Filomena, en el número 8 de la calle Aparicio Ruiz, de Burgos, ha reconocido su apellido y lo ha relacionado, mientras le entregaba los sobres, con el poeta famoso que acaba de morir en Francia.

Manuel no tiene constancia del paradero no sólo de su hermano, sino tampoco de su madre, Ana Ruiz, o de su hermano José y su mujer, Matea Monedero, desde hace meses. Pero está seguro de que han tomado el camino del exilio, quizá desde el momento en que el Gobierno republicano decidió abandonar Madrid, en dirección a Valencia, mientras la capital decidía no rendirse a las tropas que llegaban hasta la Ciudad Universitaria. Si el cartero ha reconocido su apellido, relacionándolo con el poeta célebre que acaba de caer en suelo francés, sólo puede tratarse de su hermano, Antonio Machado.

Para saber lo que cruza la cabeza de Manuel Machado en ese instante solamente contamos con la literatura. Con qué cadencia sube las escaleras hasta la primera planta de la pensión Filomena, en la que su mujer, Eulalia Cáceres, y él mismo, viven desde julio del 36, cuando se quedaron atrapados en Burgos tras el levantamiento militar. ¿Necesita agarrarse al pasamanos para no derrumbarse? Tiene que comprobar si la noticia es cierta, pero algo en su interior le dice que es verdad. A pesar de eso, irá a la Oficina de Prensa y tratará de hablar con José María Pemán, que podrá confirmarle la noticia. Sin embargo, ya se ha roto por dentro: ese cuchillo helado por la madrugada del crudo invierno burgalés le ha atravesado el pecho, le ha llegado hasta el vientre y le ha abrasado de frío.

Quizá en ese momento, al imaginarlo cruzando la frontera, Manuel ha recordado aquel verano de 40 años antes, cuando los dos son aún dos muchachos que creen en el modernismo como una llama que superará la vieja retórica de la Restauración, con su pomposidad de cartón piedra. Aunque, sobre todo, en el París ruidoso de su juventud, los dos hermanos Machado viven la cofradía de la poesía como respiración del mundo propio que han dejado en Madrid y ahora se multiplica por las calles azules de Montmartre. Manuel recibe a Antonio desde su vanguardia parisina, con

ese vaho verduoso en los divanes cobrizos del bar Calisaya, donde beben absenta con el viejo Oscar Wilde, que les habla y contempla en su último ocaso, con esa majestad de príncipe caído convertida en el brillo de una noche, sabiendo que también esos dos hermanos serán expulsados de su paraíso: Antonio, con su muerte penosa en el exilio, 40 años más tarde, y Manuel justamente al conocerla.

No sólo ha muerto su hermano: ha muerto su gran compañero en la literatura y en la vida. Por eso mismo tratar de enfrentarlos hoy, dando veracidad a lo que nunca ocurrió, solamente es asunto de indocumentado oportunismo. Independientemente de que la vida los situara en lugares distintos de la Guerra Civil –nunca sabremos cómo podría haber reaccionado Antonio, de haber quedado atrapado en Burgos con Manuel–, tenemos varias certezas: como que, poco antes de la sublevación contra la República, cuando el periodista Miguel Pérez-Ferrero pide a Antonio –ya el gran poeta, en la consagración definitiva– escribir su biografía, Antonio exige una condición: que verse de los dos hermanos, porque ni su vida, ni su literatura, podrían explicarse sin Manuel. Tiene más hermanos –Francisco, Joaquín y José– y se quieren bien: pero la unión con Manuel es otra cosa. No sólo por las obras de teatro que han escrito juntos, con éxito –la que más, La Lola se va a los puertos, concebida para su protagonista estelar, Lola Membrives–, sino por un diálogo interior profundo en los poemas y fuera de ellos, en la fiebre de días y en la lenta escritura del pasado. También desde sus diferencias de carácter: porque el temperamento fiestero de Manuel tiene su lago oculto de honda remembranza, y justo ahí conecta con Antonio.

Como cuento en mi novela *El querido hermano* (Galaxia Gutenberg, Premio Málaga), Manuel siente la necesidad de despedirse físicamente de su hermano Antonio. Podría haber vivido su duelo desde Burgos, pero consigue un coche, con un chófer, y marcha, con su mujer, primero a París –donde le esperarían sus recuerdos juntos– antes de saber que Antonio, y también su madre, han muerto en Collioure. Cuando llega al pueblo francés, ya foco del exilio pasa dos días sin salir del cementerio, con ese mar de fondo que es animal de fondo también juanramoniano, en diálogo silente con su tumba. Manuel sale de allí apoyado en el bastón de Antonio: se lo entrega José. No es sólo la tragedia de estos dos hermanos, sino la del amor de un país (*Revista crítica* 2023).

Hubo además «otros [autores] de esa misma generación, que no lo conocieron, pero que no fueron indiferentes ni a su tragedia ni a su literatura [como] Ramón María del Valle-Inclán [o] Jacinto Benavente» (Esteban 2012: 7). Puede fijarse otro momento clave que marca el comienzo por parte de nuestro país de reconocer a Wilde como autor consagrado y que merece ser traducido. Me refiero a la publicación de la primera traducción de *Salomé* a manos de J. Pérez Jorba y P. Rodríguez en el año 1902. Tras ella, nos llegaría el cuento *El crimen de Lord Arturo Savile* en 1996 para la revista *La España Moderna*. Pero no solo se difunde la figura de Oscar Wilde a través de la traducción de sus obras ya que, al año siguiente, el autor de numerosos

artículos sobre la cultura anglosajona Alcalá-Galiano pronuncia la primera conferencia sobre *Salomé* en Londres. Se debe hacer hincapié en que, este mismo autor publicaría un volumen de la poesía de Wilde en 1910 con el título *Impresiones de arte*. No es de extrañar, entonces, que el catedrático de filología francesa, inglesa y alemana de la Universidad de Oviedo, Agustín Blanco Coletes, describa a Alcalá-Galiano como el «escritor español que mejor conoce a Wilde, que más se preocupa por su difusión y el que más al tanto se mantiene sobre la bibliografía extranjera» (1985: 28).

De un modo mucho más general, el interés verdadero por la obra de Oscar Wilde en España puede fecharse en 1908, año de la publicación la *First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde* compilada por Robert Ross. Un año más tarde se publicaría la traducción de Emeterio Mazorriaga de *La casa de las granadas*, prologado por Díez-Canedo. Proporciono, a continuación, algunas líneas representativas de dicho prólogo:

Wilde nada quiere con la realidad; al contar sabe que miente y se deleita en la mentira, y hasta trata de hacerla aún más hermosa y más falsa, que cuanto más falsa más creación suya propia será. Para él, nada más aborrecible, nada más contrario a la verdadera expresión del espíritu del artista, que el 'documento humano', esta torpe invención de los letrados sin fantasía (Díez-Canedo 1909: xi).

También se le debe a Ricardo Baeza Durán la primera traducción de «La balada de la cárcel de Reading» para la revista *Prometeo* en el año 1909. En 1911, Baeza encontraría en Wilde un autor predilecto para traducir y trasvasaría al español las comedias *A Woman of No Importance* y *An Ideal Husband*; si bien se ha de apuntar que estas no se representarían ni empezarían a ganar popularidad hasta bien entrado el año 1917.

En 1918 seguirían apareciendo más traducciones de la obra del irlandés como la de los hermanos Gómez de la Serna de la novela *El retrato de Dorian Gray*. Un año más tarde, Baeza y Alcalá-Galiano recuperarían la novela para proporcionar nuevas versiones. Este último autor también traduciría una colección de cuentos que titularía *El jardín de las hadas*.

Pese a que Oscar Wilde es más conocido por su novela y sus obras de teatro; también escribió numerosos ensayos y poemas. Entonces, de igual modo, también se empiezan a publicar y traducir estos textos en España. La revista *Cosmópolis* incluye en su número inaugural de 1919 la traducción de seis poemas de Wilde. Esta revista es de orientación literaria venezolana que iniciaría su publicación en 1894, y tras doce números dejaría de publicarse en 1895. La revista seguía inspiraciones modernistas, siendo sus fundadores los escritores, periodistas y ensayistas venezolanos

Pedro César Dominici, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y Pedro Emilio Coll. Por otro lado, en 1920 y con motivo de la celebración de la fiesta del trabajo, la revista *España* incluye la traducción del ensayo *El alma del hombre bajo el socialismo*. La difusión de este texto provoca un crecimiento en el interés por los ensayos wildeanos, que posteriormente serían traducidos por León Felipe para las editoriales América y Americana de Madrid.

Hasta ahora se ha aludido a la presencia, influencia y difusión de las obras de Wilde en España. Sin embargo, desde 1925 este éxito comienza a decaer y provocó que «Ricardo Baeza se quedara solo en su incansable labor de traducción» (Esteban 2012: 11). Si bien es cierto que se publicaron la traducción del alemán de la obra *De Profundis*, titulada en español *La tragedia de mi vida* a manos de Margarita Nelken y la respuesta de Alfred Douglas a las cartas con el título de *Oscar Wilde y yo* por Cansinos Assens, estos esfuerzos fueron insuficientes para mantener al irlandés en la cúspide de autores traducidos. Ahora bien, está claro que las duras críticas que Baeza hizo de las traducciones mencionadas anteriormente no aportaron nada positivo, si no que más bien dieron comienzo al declive del interés por Wilde en España. Con todo, se ha de alabar la traducción de 1928 de la biografía de Oscar Wilde, escrita por Frank Harris, de nuevo por Baeza y es que este «había tratado de avivar el fuego wildeano con noticias, reseñas, etcétera: pero el mercado estaba ya saturado del autor irlandés» (Coletes 1985: 31).

Parece oportuno recapitular y resumir a continuación estas tres fases que se han ido explicando y que dividen la presencia e influencia de Oscar Wilde en España. La primera comienza en 1902 con el éxito de *Salomé*; la segunda muy prolifera y motivada por los estrenos de las obras de teatro junto con los años que siguen a 1918 y que son el período en que se realizan más traducciones de la obra de Wilde; y la tercera, que se corresponde con un momento de declive coincidente con el hastío y la pérdida de interés de la crítica y de los lectores por el irlandés.

Desplazo ahora la atención a la segunda mitad del siglo XX, pues se deja entrever una recuperación por parte de las editoriales y los traductores de ese interés anteriormente perdido por Oscar Wilde. De nuevo se vuelve a una época de abundantes publicaciones, reediciones y traductores de todas sus obras. Se recogen ahora las más representativas, extraídas del *Diccionario Histórico de la Traducción en España* (Fuentes Puerta: 2009). Primeramente, los hermanos Alfonso y José Sastre firman la obra *Novelas y cuentos. Teatro. Poemas en prosa. Ensayos. Cartas y otros escritos* (1961) y *El retrato de Dorian Gray* (1981). Luis Antonio de Villena escribe el prólogo de *Cuentos completos* para la traducción de Catalina Montes (1988). Por otro lado, las traducciones de Baeza y Gómez de la Serna se reeditan y revisan en múltiples ocasiones por prestigiosos profesores universitarios como Fernando Galván Reula. En

cuanto al teatro, destaco las dos versiones traducidas y anotadas de Alberto Mira en 2003: *El abanico de lady Windermere* y *La importancia de llamarse Ernest*. Menciono ahora la labor traductora de Mauro Armiño a principios del siglo XXI de obras como *El retrato de Dorian Gray* (2000), *Salomé* (1999), *Cuentos completos* (2007) y *Teatro completo* (2008). Sin ninguna duda, la obra que cuenta con más retraducciones, adaptaciones nuevas o versiones es la novela *El retrato de Dorian Gray*, de la que menciono algunas a continuación en orden cronológico: María Jesús Sevillano Ureta (1996), Beatriz Torreblanca (1997), Alberto Laurent (1999), José Luis López Muñoz (1999), Beatriz Cajal (2003), María Cándor (2006), Alejandro Caja (2008), Alejandro Palomas (2009) Benjamín Briggert (2010) y Victoria León (2017). Son también muy abundantes las ediciones ilustradas o de corte didáctico de los cuentos de Oscar Wilde para poder acercarlos a un público infantil o juvenil. Por ejemplo, J. C. Santoyo y M. Broncano adaptaron y versionaron los cuentos de *El gigante egoísta*, *El fantasma de Canterville* y muchos otros entre los años 1993 y 1998. Por último, destaco la traducción de Pedro Gandía de la poesía de Oscar Wilde publicada en un volumen titulado *La esfinge y otros versos* (2017). En cuanto a sus ensayos, por ejemplo, la traducción de *El crítico como artista* traducido por Lorenzo F. Díaz y Catalina Martínez Muñoz (2018).

Dedico ahora unos párrafos a las diferentes traducciones del poema “The Ballad of Reading Gaol” al español. En total y hasta ahora se hallan ocho traducciones, dispuestas a continuación en orden cronológico: Jacinto León-Ignacio Ruiz de Cárdenas (1926), Julio Gómez de la Serna (1943), A. Haddock (1979), Ricardo Martínez Llorca (1997), Jesús Munárriz Peralta (1999), Margarita Nelken y María de los Ángeles Cabré (2000), Arturo Agüero Herranz (2011) y Palmira Feixas junto con Olivia de Miguel (2017). En las versiones españolas de la balada prima la traducción en disposición versal (Ruiz, Haddock, Llorca, Munárriz, Nelken y Cabré, Agüero y Feixas), salvo la traducción en prosa de Gómez de la Serna. Curiosamente, ninguna de las nueve traducciones de nuestro país se ha hecho respetando un esquema métrico concreto.

Es conveniente mencionar también las traducciones que se han hecho de las obras de Wilde al resto de las lenguas que se hablan en la península. Es, además, una muestra de respeto a todas las lenguas cooficiales de nuestro país. En primer lugar, se aprecia una inmensa mayoría de textos traducidos al catalán: *El príncep feliç i altres contes* de Lluís Nonell (1992), *El gegant egoísta i altres contes* de Salvador Oliva (1998), *El crim de lord Arthur Savile*. *El fantasma dels Canterville* de Víctor A. Oroval (1987), *La importància de dir-se Ernest* de Eduard Artells (1938) y *La importància de ser Frank* de Jaume Melendres (1998), retraducido por Cristina Genebat (2018). Como no podía ser de otro modo, hay una gran diversidad de versiones

de *El retrat de Dorian Gray* como las de Rafael Tasis (1976), Oriol Sánchez Vaqué (2011) o Jordi Larios Aznar (2017). En cuanto al gallego, se encuentran las siguientes obras traducidas: *A pantasma de Canterville e outros contos* de Gustavo Luca de Tena (1985), *O príncipe feliz e outros contos* de Benigno Fernández Salgado (1993), *Contos de Oscar Wilde* (2006) de Marta Cuba, *O retrato de Dorian Gray* (2008) por Cristina Felipeto y *Ernest: comedia frívola para xente seria* (2000) por Miguel Pérez Romero. Curiosamente, también existe una versión en asturiano del cuento *L'alma'l pescador* de Octavio Trapiella (1996) y de la obra teatral *La importancia de ser severu* (2001) por Lluís Aique Iglesias. La última lengua que atiendo es el euskera. La primera traducción al idioma vasco fue una colección de cuentos que data de 1927, llevada a cabo por Joseba Altuna y titulada *Ipuñak*. Otras versiones más recientes son *Printze zoriontsua eta beste ipuin batzuk* (1987), *Cantervilleko mamua* (1991) y *Dorian Grayren erretratua* (2017) traducidas todas ellas por Iñaki Mendiguren y con nuevas versiones de la novela a manos de Bittor Hidalgo (1986) y de Aitor Arana (2011). Para terminar, añado también la traducción de Antton Olano de *Fidel izan beharraz* (2000), las dos versiones de *Lord Arthur Savileren krimena* por Alex Aldekoa–Otalora (1995) y por Felipe Juaristi (1992) y la de *Kantervilleko mamua* (2003) por Agurtzane Duce Zubilaga.

De igual modo, dedico unas líneas a parte a las traducciones de la balada. En catalán se halla “La balada de la presó de Reading” de Josep Janés i Olivé (1938), de Miquel Forteza (1960) de Miquel Arimany (1958) y de Joan Ayala (1986). En gallego, se ha encontrado una traducción con el título de “A balada do cárcere de Reading” a manos de Antón Lopo (2003). Como último apunte, la traducción en catalán de Forteza está versificada alternando versos eneasílabos y heptasílabos, rizando estos últimos entre ellos. Por su parte, en gallego, los versos no siguen un esquema isosilábico o de rima.

3. LA OBRA DE OSCAR WILDE EN HISPANOAMÉRICA

Tampoco dejó indiferentes a los autores sudamericanos la obra de Oscar Wilde, pues estos acabaron por incluir partes de su literatura, si figura y su vida en sus propios escritos. De entre todos ellos destaca el que podría catalogarse como el mayor alabador y defensor de la vida y obra del irlandés: el nicaragüense Rubén Darío. Este tuvo que enfrentarse a la opinión negativa que se tenía en Hispanoamérica del movimiento decadentista. Darío describe en el capítulo LIV de su autobiografía cómo conoció a Wilde en la Exposición universal de Francia:

Había un bar en los grandes boulevares que se llamaba «Calisaya». Carrillo y su amigo Ernesto Lejeunesse, me presentaron allí a un caballero un tanto robusto, afeitado, con algo de abacial, muy fino de trato y que hablaba el francés con marcado acento de ultramancha. Era el gran poeta desgraciado Óscar Wilde. Rara vez he encontrado una distinción mayor, una cultura más elegante y una urbanidad más gentil. Hacía poco que había salido de la prisión. Sus viejos amigos franceses que le habían adulado y mimado en tiempo de riqueza y de triunfo, no le hacían caso. Le quedaban apenas dos o tres fieles, de segundo orden. Él había cambiado hasta de nombre en el hotel donde vivía. Se llamaba con un nombre balzaciano, Sebastián Menmolth. En Inglaterra le habían embargado todas sus obras. Vivía de la ayuda de algunos amigos de Londres. Por razones de salud, necesitó hacer un viaje a Italia, y con todo respeto, le ofreció el dinero necesario un barman de nombre John, que es una de las curiosidades que yo enseño cuando voy con algún amigo a la «Bodega», que está en la calle de Rivoli, esquina a la de Castigliore. Unos cuantos meses después moría el pobre Wilde, y yo no pude ir a su entierro, porque cuando lo supe, ya estaba el desventurado bajo la tierra. Y ahora, en Inglaterra y en todas partes, recomienza su gloria... (Darío: 1916).

José Martí, poeta cubano, precursor del movimiento modernista literario en su país y líder de una revolución política en favor de la independencia también fue una figura importante que conoció personalmente al autor irlandés. Constán Valverde describe a Martí como «el punto de partida en la conexión de Oscar Wilde y su obra con las letras hispánicas» (2007: 19). Sin embargo,

aun siendo uno de los más cercanos a Wilde, Martí no tiene enlaces con el movimiento del escritor, el prerrafaelismo y el esteticismo, además de no conocer su obra completa, por lo que su opinión sobre el dramaturgo era distorsionada, pero apostó por él a la hora de aconsejarlo a otros escritores; mantenía el contacto por cartas con estos, difundiendo el trabajo del artista irlandés (Merlo Bartolomé 2022: 14).

Por otro lado, el escritor y diplomático Enrique Gómez Carillo, nacido en Guatemala pero nacionalizado argentino, se desplaza a Francia en el año 1890 para dar a conocer las letras hispanoamericanas en la capital del país. Es entonces cuando conoce a Wilde, llegando a convertirse en un amigo muy cercano que adoptará el estilo de la vida bohemia. Gómez Carillo, además, en su obra *Esquisses* (1892) «narra las características del dandi irlandés, añadiendo así una férrea defensa ante la hipocresía que la sociedad moralista demostraba a la hora de hablar de Wilde» (Merlo Bartolomé 2022: 14).

Hasta ahora, me he referido a algunos autores que compartieron amistad y que conocieron al irlandés. Véanse, ahora, aquellos traductores hispanoamericanos que se encargaron de traducir la obra de Wilde. El ensayista puertorriqueño Miguel

Guerra Mondragón asumió la tarea de verter diversos ensayos del escritor irlandés pero, sin duda, lo más representativo es su traducción del cuento *La infantita y el enano* (1924) para la editorial Pegaso. En Argentina destaca la labor de León Mirilas, traductor del ensayo *El crítico como artista* () para la editorial Espasa-Calpe. Por su parte, en Uruguay, el diplomático, periodista y traductor Álvaro Armando Vasseur publica sus traducciones de *El alma del hombre* y *De Profundis* (1919) en la editorial Pueyo. Eduardo Castillo trajo a Bogotá *La parábola del resucitado* (1918) y trasvasadas al portugués por Eugenio de Castro y el cubano J.M. de Heredia, todo ello con la intención de darles un matiz más poético. La editorial colombiana Norma dedica sus números de 1990 a 2007 a una colección titulada “Cara y cruz” donde se incorpora poesía extranjera traducida por Eva Zierman de Aguirre.

Cito, a continuación, las diecinueve versiones existentes por traductores hispanoamericanos: Darío del Carmen Herrera (1898), Ricardo Baeza Durán (1909), Mariano de Vedia y Mitre y Luis María Díaz (1925), Guillermo Valencia (1932, 1936), Bernardo Arias Trujillo (1960), León Mirilas (1947, 1959), Xavier Carreño Harker (1951), Francisco Morán (1952), Guillermo De Greiff (1952), Enrique Uribe White (1952), Enrique Caracciolo Trejo (2001), Hernán Bravo Valera (2010), Mario Reyes Suárez (2013), Andrés Arenas y Enrique Girón (2014), Javier Gálvez (2014), Enrique Quintero Valencia (2020), Braulio Fernández Biggs (2021), David Donetti (2023) y Guillermo Tirelli (2024). Destacan, ahora sí, las traducciones en verso (Valencia, Arias, Uribe, Reyes y Quintero) y en disposición versal pero sin estar versificadas ni rimadas (Vedia y Díaz, Carreño, Greiff, Caracciolo, Gálvez, Arenas y Girón y Donetti), seguidas de la prosa (Herrera, Baeza, Mirilas, Morán y Bravo). No se ha podido comprobar el formato de traducción de las versiones de Biggs y Tirelli al no estar disponibles para su compra o su acceso desde España.

4. CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

Queda más que evidenciado en estas páginas que el germen que introdujo Oscar Wilde en sus obras, en su estilo de vida y en su personalidad no quedó solamente en Irlanda si no que cruzó fronteras de formas más o menos satisfactorias. La parte positiva hay que agradecerse a numerosos poetas, autores y traductores españoles e hispanoamericanos que lucharon contra la crítica y los prejuicios arrojados al irlandés y trataron de traducir, retraducir y difundir a Wilde en sus países de residencia. Prueba de esta labor incesante es la gran cantidad de publicaciones que encontramos hoy en día de Oscar Wilde en español. Existen, por lo tanto, multitud de reinterpretaciones de su novela, hasta su poesía (con intentos por reproducir sus esquemas rítmicos y versificados), su teatro y sus ensayos. En definitiva, Oscar Wilde no murió

en 1900, si no que muchos se esforzaron (y se esfuerzan incluso en la actualidad) en mantener viva su figura a través de la traducción de sus obras y del acercamiento a su vida desde diversos prismas que no hacen más que engrandecer la genialidad y el talento que tanto le caracterizaron.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Coletes Blanco, Agustín (1985), «Oscar Wilde en España, 1902-1928», *Cuaderno de Filología Inglesa, I*, pp. 17-32. En línea: <<https://revistas.um.es/cfi/article/view/52821/50941>> [consulta: 2/01/2025].
- Darío, Rubén (1916), *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- Díez-Canedo, Enrique (1909), «Prólogo», en Emeterio Mazorriaga (trad.), *La casa de las granadas de Oscar Wilde*. Madrid: Hijos de Gómez Fuentenebro, p. IX.
- Esteban Gonzalo, José (2012), *Los Amigos Españoles de Oscar Wilde*. Madrid: Reino de Cordelia.
- Merlo Bartolomé, Lucía (2022), *The Picture of Dorian Gay (1890), vida y obra de Oscar Wilde y análisis de dos traducciones (Julio Gómez de la Serna y Manuel Francisco Míguez)*. [Trabajo Fin de Grado]. Valladolid: Universidad de Valladolid. En línea: <<https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/54878/TFG-O-2116.pdf?sequence=1>> [consulta 2/01/2025].
- Pérez Azaustre, Joaquín (2023, 8 de septiembre), «Los dos hermanos Machado o la tragedia de un país», *Revista Crítica*. En línea <<https://www.revista-critica.es/2023/09/08/los-dos-hermanos-machado-o-la-tragedia-de-un-pais/>> [consulta: 2/01/2025].

«That novel [...] by Valera»: Molly Bloom reads *Pepita Jiménez*

Julián Jiménez Heffernan
Universidad de Córdoba

Just like the old man in that book by Nabokov

The Police

I

Harry Levin's 1941 description of *Ulysses* as «a novel to end all novels» (207) became a prominent milestone in the unfolding course of Joyce studies—soon lapsing, actually, into an unexamined critical truism. Far less known is the fact that the novel allusively placed at the end of the *novel that ends all novels* is a «novel [...] by Valera». More specifically, it is «that novel cantankerous Mrs Rubio lent me by Valera with the questions in it all upside down the two ways» (Joyce 1993: 725). Nobody seems to have registered the potential relevance of this allusion, let alone tried to clarify its literal meaning. This is, of course, Molly Bloom reminiscing in the eighth and last sentence of episode 18 of *Ulysses*. A modern Penelope, Molly is in bed, considering the events of the previous night—Leopold's imposing confidence, Stephen's mysterious presence—sliding into a sensual evocation of her youth, turning over lost hopes, revisiting frustrations. This final episode of Joyce's novel is laden with obscure topical references to Gibraltar and Dublin, the two geographical sites that marked her life. Through the first set of references (to names, towns, flowers), Molly captures the stirring atmosphere of turn-of-the-century Andalusia, and it is in this evocative context that the mention of Valera's novel occurs. The only literary reference emerging after this cryptic allusion is one to Lorenzo da Ponte's libretto of Mozart's opera *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (1787). But that is not a novel. Nor is it exactly news.

Why, then, should Joyce choose «that novel [...] by Valera» to end *the* novel that ends all novels? If Levin is right—and he is never completely wrong—why accord the rare privilege of signposting the termination of a revered tradition (the genre of the novel) to an obscure and unfamiliar specimen that is purposely left unnamed? Who is Valera? Which of her/his novels is «that novel»? The demonstrative adjective lends retrospective concretion and anaphoric resonance to a book—«*that* novel», emphasis added—that appears to have played a significant role in Molly's juvenile attempts at learning Spanish. But, again, who is likely to decode this mention? The fact that neither we nor the average reader of the 1922 edition may be the expected confidante, both *Geheimnisträger* and *implizite Leser*, required to crack the deictic (*that* novel), doesn't mean that no such reader exists. Some people—Molly's relatives, friends, and early lovers, who populate the novel's intradiegetic ecosystem—would have known about *that* novel. In my view, the effort to join these secret-sharers in such knowledge is neither impractical nor hopeless, as it involves a simple exercise in comparative literature over an abstruse allusion. An effort worth making, but seldom made. This is strange, since Joyce scholars tend to proclaim, not without pride, that the logic behind *Ulysses* «is metaphorical and allusive rather than narrative» (Levine 139).

II

I spoke above of the revered tradition of the novel with no ironic intention. In 1948 F.R. Leavis called it «the great tradition» and made, alas, no room in it for Joyce. He justified the exclusion in the following terms:

I know that Mr. T. S. Eliot has found in Joyce's work something that recommends Joyce to him as positively religious in tendency (see *After Strange Gods*). But it seems plain to me that there is no organic principle determining, informing, and controlling into a vital whole, the elaborate analogical structure, the extraordinary variety of technical devices, the attempts at an exhaustive rendering of consciousness, for which *Ulysses* is remarkable, and which got it accepted by a cosmopolitan literary world as a new start. It is rather, I think, a dead end, or at least a pointer to disintegration... (25-26).

This, of course, confirms Levin's diagnosis: the *novel to end all novels* is but a *dead end*. But is the dead end of a tradition part of that tradition? Is the endpoint of a line part itself of the line?¹ Can *Ulysses* be called a *novel*? Interestingly, Joyce's use of

¹ A question for Leibniz to raise and answer. See Bradley Bassler on the Leibnizian indefinite. Figurations of linearity and direction (teleology) in literary historiography tend to deliver aberrant fallouts, e.g. *Ulysses*. For the impossibility of beginnings and ends in the institutional practice of tex-

the term in *Ulysses* is shockingly sparing. There are only three limpid occurrences: a generic «sixshilling novel» (1993: 179), «a novel by Meredith» (203), and «a novel [...] by Valera» (725). If we factor in that reference is also made to a «Princess Novlette» which could be either a novella or a short lyrical song, and that the «sixshilling novel» is contextually ditched alongside «the musical song», then we may hazard the guess that the label *novel*, and the cultural practice it conjures, holds for Joyce an irrepressibly disreputable significance, a quality of vain dissipation distilled sometime between 1770 (Francis Burne) and 1910 (Mary Elizabeth Brandom)—genteel romance, melodrama, sensation novel, silver-spoon fiction, in sum, «silly novels by lady novelists»². No wonder he, of all people, the arch-misogynist Joyce, set himself the task of *ending all novels*³. But why then write a *novel*—another trivial bagatelle—to execute such half-punitive half-commemorative task? And why complete the momentous execution—both consummation and death sentence—with the incomplete mention of «that novel [...] by Valera»? This mention is, technically speaking, an enigmatic *allusion* that combines the tropes of *hypónoia* (supposition, intimation, innuendo) and *synémphasis* (remission, reference, forwarding)—something, that is, between hinting and withholding. Comparable instances of enigmatic denotation are «the French novel» that absorbs Miss Crawley and Becky in *Vanity Fair* (176), «the English novel» Anna Karenina reads in the railway carriage at the beginning of chapter 29 of Tolstoi's narrative (100), and «a French novel» Nanda has inadvisedly read in Henry James's *The Awkward Age* (275, 283). Tellingly, in all three cases, in showing interest in the novel, and presumably reading it, the young woman is doing something downright shameful (Nanda), redolent of previous guilt (Becky) or presaging impending dishonor (Anna). Does the evocation of a Spanish novel leave Molly open to the same moral risk? We shall see.

tual reiteration that is the novel, see Edward Said and Frank Kermode. Unsurprisingly, both resort to *Ulysses* in order to illustrate the failure respectively of beginnings and endings: Said (151), Kermode (45, 58, 113)

² The phrase was used by George Eliot (emphasis added) in a now famous essay, «Silly novels by Lady Novelists» (1856), where we read: «Take a woman's head, stuff it with a smattering of philosophy and literature chopped small, and with false notions of society baked hard, let it hand over a desk a few hours every day, and serve up hot in feeble English, when not required» (305).

³ Suzette A. Henke suggested calling Joyce's first novel «A Portrait of the Artist as a Young Misogynist» (82). This is not the place to consider the solvency of the feminist intervention in the scholarly debate over Joyce. For a critical position, see Attridge. See also Lawrence (352-354).

III

And yes: we must assume, of course, the novel is Spanish. Let me transcribe the passage in full, if *passage* is the right term for a chapter where language *passes* without *term*. While considering Stephen Dedalus in a uncannily ambivalent light, both as a son whom she may protect and as a potential lover, Molly realizes how she is losing grasp of her Spanish, her mother tongue, though not completely:

I suppose he was as shy as a boy he being so young hardly 20 of me in the next room hed have heard me on the chamber arrah what harm Dedalus I wonder its like those names in Gibraltar Delapaz Delagracia they had the devils queer names there father Vilaplana of Santa Maria that gave me the rosary Rosales y OReilly in the Calle las Siete Revueltas and Pisimbo and Mrs Opisso in Governor street O what a name Id go and drown myself in the first river if I had a name like her O my and all the bits of streets Paradise ramp and Bedlam ramp and Rodgers ramp and Crutchetts ramp and the devils gap steps well small blame to me if I am a harumscarum I know I am a bit I declare to God I dont feel a day older than then I wonder could I get my tongue round any of the Spanish como esta usted muy bien gracias y usted see I havent forgotten it all I thought I had only for the grammar a noun is the name of any person place or thing pity I never tried to read that novel cantankerous Mrs Rubio lent me by Valera with the questions in it all upside down the two ways I always knew wed go away in the end I can tell him the Spanish and he tell me the Italian then hell see Im not so ignorant what a pity he didnt stay Im sure the poor fellow was dead tired and wanted a good sleep. (Joyce 1993: 728-729)

This belongs, I have already noted, in a larger section haunted by the extraordinary autobiographical evocation of luxuriant rural Andalusian atmosphere—an odd Orientalist topping to the Irish pie⁴. Or perhaps not so odd, for *Ulysses* navigates the Scylla and Charybdis of Hellenism and Judaism, and Molly Bloom, née Marion (Mary, María) Tweedy, the daughter of Lunita Laredo, may well have Spanish-Jewish blood running through her lusty veins⁵. No wonder she is «jewish looking» after her mother (Joyce 1993: 721) and endowed with «Moorish» eyes (360). And however

⁴ Elizabeth Butler Cullingford describes *Ulysses* as «a text which imaginatively superimposes the Mediterranean basin upon Dublin» and makes offers a brief but learned discussion of Irish potential investment in «the Moorish and Sephardic Jewish presence in Southern Spain» (297-231). For an excellent essay on the role of Southern Spain in Joyce's contribution to a *minor orientalism* through the production of Andalusian locality, see José Luis Venegas (2023), who finds productive support in an important observation by Gayle Rogers: «Joyce connects Ireland and Spain primarily through their shared history of disconnection from European culture at the hands of the British empire» (78). Unfortunately, the only Valera mentioned in Venegas' essay is Éamon de Valera.

⁵ For Lunita Laredo's plausibly Jewish background, see Jonathan Quick.

silly, lady, and inclined to reading novels, the fact is that Molly gets—in the novel of which she is both *clou* and *clé*—the upper hand, the last word, and the last novel, by Valera⁶. But who is Valera? Well, certainly not the American-born revolutionary and president of Ireland Éamon de Valera (1882-1975), and yet the unconscious familiarity of contemporary Anglo-American and Anglo-Irish eyes and ears with this name—in 1921 de Valera was promoted from prime minister to President of the Republic—may have something to do with the cursory disinterest in cracking the allusion. The possibility of a confusion cannot be discounted. *If he has managed to reach such public heights, Valera is probably smart enough to write novels too. Maybe even in Spanish. Look at the surname. Didn't Disraeli, a Jew in love with Southern Spain, also write novels? Silly novels by alien novelists?*⁷.

So, if Valera is not the renowned politician, who the hell is he? Critical editions of *Ulysses* have little to say, but the little is basically correct. In Don Gifford's *Ulysses Annotated* we read:

Valera—Juan Valera Y [sic] Alcalá Galiano (1824-1905), a Spanish novelist, poet, scholar, politician, and diplomat, generally regarded as a key figure in the late-nineteenth-century literary renaissance in Spain. Which of his many novels Molly attempted is not indicated by the context (632).

Probably drawing on this information, Jeri Johnson retains the essential—along with the essentially mistranscribed conjunction in capital letters (Y): «*Valera*: Juan Valera Y Alcalá Galiano (1824-1905), Spanish novelist, poet, politician» (792, note 2). This is all, I insist, correct, but it rules out what matters most in a *lecture symptomale* (Althusser 28)—the title of the «novel cantankerous Mrs. Rubio lent [her] by Valera». One would expect the Spanish translators of *Ulysses* to have scented the allusion and followed the track, adding perhaps a clarificatory note, but this is not the case. As it happens, they seem to have missed not only the target of the allusion, but also that the allusion is such. In José María Valverde's 1976 version we read:

⁶ In letter to Frank Budgen, Joyce described the Penelope episode as the «clou of the book» (qtd. by Jeri Johnson, in Joyce, 1993: 971).

⁷ The reader may object to this imaginary train of thought by arguing that no person likely to think in such terms would have reached the final pages of Joyce's novel. Disraeli began his trip to Andalusia in Gibraltar: «This Rock», he wrote to his father, «is a wonderful place with a population infinitely diversified—Moors with costumes radiant and rainbow or an eastern melodrama ... Jews with gaberlines and skullcaps, Genoese, Highlanders [of the garrison] and Spaniards». See Christopher Hibbert (43).

no sé si sabría soltarme la lengua con un poco de español cómo está usted muy bien gracias y usted no se me ha olvidado todo creí que sí salvo por la gramática un sustantivo es el nombre de una persona lugar o cosa nunca intenté leer esa novela que me prestó la gruñona de la señora Rubio de Valera con los signos de interrogación todos patas arriba (784).

More recently, in 1999, Francisco García Tortosa and María Luisa Venegas translate:

Me pregunto si podría soltarme a hablar ahora en español cómo está usted muy bien gracias y usted ver no lo he olvidado todo pensé que sí si no fuera por la gramática sustantivo es el nombre de una persona lugar o cosa es una pena que no intentara nunca leer aquella novela que la intratable de Mrs Rubio me dejó por Valera con las interrogaciones de abajo a arriba y de arriba abajo siempre (904).

Whereas Valverde inexplicably fuses the surnames Rubio and de Valera to create a character (Rubio de Valera) that is simply not in Joyce's novel, Francisco García Tortosa and María Luisa Venegas perpetrate a baffling solecism («aquella novela que [...] me dejó por Valera») in the hope, perhaps, that the intermittent ungrammaticality of Molly's flows may condone the blunder⁸. In sum, none of the two most widely read Spanish translations of *Ulysses* give the reader a chance to notice the reference to the novelist Juan Valera y Alcalá-Galiano. Though the cause of the English-speaking reader is no doubt better served, the original inconclusiveness lingers. Gifford regrets that the context fails to indicate which of Valera's many novels is meant in the allusion. But maybe his reconstruction of Valera's life-and-works context is not sufficiently comprehensive to permit the connection—and the indication—to occur. Let us consider some more facts.

IV

Juan Valera was a Spanish intellectual who wrote poetry, novels, and translated European and American writers. As a cosmopolitan diplomat, he mastered foreign

⁸ In the first case, the rendering «esa novela que me prestó la gruñona de la señora Rubio de Valera» is compatible with the correct interpretation, based on the elision of the dilatory, sandwiched relative clause («que me presto la gruñona de la señora Rubio»), were it not that the resulting nominal contiguity (Rubio de Valera) reads in Spanish like the two successive surnames of a single person. The Spanish reader is given no chance to realize that there is a reference to Juan Valera. In the second case, the preposition «by» is unaccountably translated as «por» rather than «de» («novel by X» should always be «novela de X»), thus generating a prepositional phrase, «dejar a alguien por alguien» (to leave someone for another one), that utterly confounds the meaning of the original.

languages (English, French, German) and had a first-hand experience of European and American cultures. Three decisive years in Washington, from 1883 to 1886, greatly furthered his acquaintance with English and American literature. His international contacts and diplomatic prestige facilitated moreover the international outreach of some of his thirteen novels. Soon translated into English, they became the object of praiseful reviews in England, France, Italy and the US. *Pepita Jiménez*, surely his best novel, one of the masterpieces of Spanish realist fiction, takes place in an idealized rural site in Andalusia. Published in 1874, it was very soon translated into English. The American edition appeared in 1886, and the English edition was published in London only five years later⁹. It is not unlikely that the young James came across a copy of the translation of a book whose title, *Pepita Jiménez*, may well have prompted the name of Molly's mother, *Lunita Laredo*. Two words, three syllables each, and the same diminutive/affection suffix (-ita) rounding off the first. This is no idle speculation: «What's in a name?» is the question four times raised in *Ulysses* (Joyce 1993: 200, 201, 203, 578) that keeps haunting Stephen, not to mention Molly, who declares she doesn't «like books with a Molly in them» (707). Thus, given both the inherent quality of the novel and the popularity its English version enjoyed in educated English-speaking circles, it is anything but risky to submit that, while living at Gibraltar, young Molly was given a copy of the original in the mid-1880s to improve her Spanish. This is Weldon Thornton's implicit guess in his annotated list to allusions in *Ulysses*:

Molly is probably thinking of Juan Valera (1824-1905), Spanish writer and diplomat, author of several novels. His best-known novel is probably *Pepita Jiménez* (1874; English translation, 1886), a conventional story of conflict between love and a religious vocation (498).

The tale—I am afraid «conventional story» is neutral enough to fit *Ulysses* squarely—couldn't be more apropos. In loaning *that* novel to the girl, Mrs. Rubio was unwittingly throwing loaded dice.

Pepita Jiménez tells the love story of a young woman living in an Andalusian town, south from Córdoba, not distant from British Rock. Nor is Seville, incidentally, the hometown of Don Juan (Mozart's *Don Giovanni*), very removed from Gibraltar either. Somehow the last two literary allusions in *Ulysses* serve to reinforce Molly's reminiscent *production of* the very specific *locality* that witnessed her blooming as «the Flower of the mountain» (Joyce 1993: 732)¹⁰. Although richly symbolic and

⁹ For the English translation of *Pepita Jiménez*, see Torralbo Caballero.

¹⁰ I take the notion of *production of locality* from Negri and Hardt, *Empire* (45).

incisively psychological, the storyline of *Pepita Jiménez* is rather simple. I transcribe Gerald Brenan's account of the plot:

A young man, who is about to be ordained priest, goes to spend a few months with his father, who is a *cacique*, or boss, of a small town in Andalusia. Here he meets a lovely and sedate young widow called Pepita. He falls in love with her, and the rest of the book is a description of the conflict that goes on his mind between his love and what he believes to be his religious vocation. In the end, Pepita, who is equally in love with him, contrives that, on his visiting her to say goodbye, he shall seduce her in her bedroom, and the young man, overcome by his act, realizes that what he had taken to be a call to a religion and ascetic life had really been no more than youthful pride, ambition and self-deception [...] In the second half of the book, we are taken into Pepita's feelings and character and are shown to what lengths a virtuous but passionate woman will go to secure her ends (382-383).

The addition of two factors is, I believe, due to this effective rendition of the plot. First, twenty-year-old Pepita Jiménez is the widow of her octogenarian uncle—who married her when she was only sixteen—and has become the object of the seminarian's father's matrimonial designs, which she partly encourages. Second, Don Luis, the seminarian, was born out of wedlock: although his father ended up recognizing him, the former's behaviour toward the mother was far from irreproachable, and the young man is still tormented by resentment. Thus a complex pattern of mother-haunted libidinal triangulation (Don Luis / Father / Pepita) emerges, throwing into relief the salience, in the novel, of the related issues of incest and illegitimacy. Deprived of a socially redoubtable mother, the seminarian somehow falls in love with his mother-to-be: «Como es posible que sea mi madrastra, la he mirado con detención [*As there is a possibility of her becoming my stepmother, I have observed her with attention*]» (Valera 2002: 159; 1886: 59), is his first reaction upon meeting her. Conversely, of course, we could state that a potential step-mother seduces her son, a formulation which ushers us into Joycean territory—where the libidinal triangulation (Stephen / Father Leopold / Molly) plays no small part¹¹. But more on this later. For now, let me briefly focus on three distinct parallelisms between *Pepita Jiménez* and the Joycean narrative world. First, the importance of psychological introspection. The first and longest section of Valera's novel is written in epistolary form, and the eddies of Don Luis's mental life are meticulously registered. This recording is not devoid of critical meta-reflection. In an early letter, meditating on Pepita's moral conduct, the young cleric realizes the need to refrain from making

¹¹ For a sensitive and incisive reading of Molly's very complex attitude towards Stephen, see Boyle (420-422).

«investigaciones psicológicas [*psychological investigations*]» (Valera 2002: 150; 1886: 48). Interestingly, one of the contemporary Spanish editors of the novel notes that the word «psicología» was in 1874 still rather uncommon. It is therefore no surprise that the critical tradition should have ranked *Pepita Jiménez* to the position of first modern psychological novel in the Spanish canon. In doing so, scholars were actually following Valera's discerning critical lead:

Hay otra clase de novelas en las cuales, examinadas superficialmente, nada sucede que de contar sea. En ellas apenas hay aventuras ni argumentos. Sus personajes se enamoran, empobrecen o se hacen ricos, son felices o desgraciados, como los demás del mundo. Considerados aislada y exteriormente, los lances de estas novelas suelen ser todo lo contrario de memorables y dignos de escritura; pero en lo íntimo del alma de los personajes hay un caudal infinito de poesía [*but in the characters' innermost soul there is an infinite flow of poetry*], que el autor desentraña y muestra y que transforma la ficción, de vulgar y prosaica, en poética y nueva... Suelen ser sus novelas las que buscan lo ideal dentro del alma, y que podemos llamar *psicológicas* [*novels that search for the ideal inside the soul, which we may call psychological*] (Valera 1996: 85-86; my translation).

The last judgement applies to George Sand's novels, but these are taken as representative of the new school of psychological fiction Valera persuasively champions. His claim that psychological fiction should register the «infinite flow of poetry» gushing out of the character's «innermost soul» doesn't apply, of course, to all of *Ulysses*' episodes, stylistically heterogeneous while dominated by an oscillation between naturalist ordinariness and symbolic elevation, but it surely captures the rare quality of the last one¹². Thus the Penelope episode could be said to profit from Valera's effort to give ample vent to the young woman's flow of frank, uninhibited, thought:

Pepita habló en aquella ocasión y se mostró tal como era. Su alma, con cuanto había en ella de apasionado, tomó forma sensible en sus palabras, y sus palabras no sirvieron para envolver su pensar y su sentir, sino para darle cuerpo. No habló como hubiera hablado una dama de nuestros salones, con ciertas pleguerías y atenuaciones en la expresión, sino con la desnudez idílica con que Cloe hablaba a Dafnis, y con la humildad y el abandono completo con que se ofreció a Booz la nuera de Noemi (Valera 2002: 298).

¹² In his book on the relation between Valera's work and foreign literatures, Moreno Hurtado devotes a small section to Joyce, Woolf and the stream of consciousness, but he fails to register the allusion in *Ulysses* to Valera's novel.

Pepita spoke her thoughts and showed herself such as she really was. Her soul, with all the passion it contained, took form in her words; and her words, instead of serving to conceal her thoughts and her feelings, gave them substance. She did not speak as a woman of the world would have spoken, with circumlocutions and attenuations of expression, but with the idyllic frankness with which Chole spoke to Daphnis and with the humility and complete self-abandonment with which the daughter-in-law of Naomi offered herself to Boaz (Valera 1886: 237).

The second parallelism concerns the confusion, sharply marked by Gerald Brennan, between erotic infatuation and religious vocation, and the resulting libidinal investment of theological-philosophical speculation. To be sure, such confusion informs (and deforms) the novelistic *Bildung* of Joyce's *epiphany*-marked arch-hero, Stephen Dedalus¹³. Indeed, both novels similarly hinge upon the hindered praxis—«the native hue of resolution / is sicklied o'er with the pale cast of thought» (Hamlet 3.1.83-84)—of a young male hero (Don Luis de Vargas and Stephen Dedalus) torn between the competing demands of sensuality and spirituality, the body and the soul.

V

The way the local atmospheres of *Pepita Jiménez* are drenched in the morbid-erotic light of Luis' reconstructed mysticism reveals a deep-seated inclination on its author's part to confound both realms: writing to a friend from Rio de Janeiro in March 1852, the young Valera illustrates his appreciation of the local beauties with two lines, «Las mujeres son tomistas / Y los hombres escotistas [*Women follow Aquinas / And men Duns the Scot*]», which would have probably delighted the young Joyce, and surely Stephen Dedalus. Not to mention Molly Bloom, whose eudaimonic and beauty-oriented construal of morality, as an idealist conjunction of *integritas*, *proportio* and *qualitas*, squarely conforms to Thomism¹⁴. Indeed, Pepita's memorably anti-ascetic celebration of Don Luis's sundry perfections includes a pean to the male body that prefigures the emancipatory, lusty, vision of a woman, Molly Bloom, described by Daniel R. Schwartz as «amoral, unconscious, and libidinous» (259).

Para mí es usted su boca, sus ojos, sus negros cabellos, que deseo acariciar con mis manos; su dulce voz y el regalado acento de sus palabras y que hieren y encantan materialmente mis oídos; toda su forma corporal, en suma, que me enamora y seduce, y

¹³ The term «epifanía», used with the sense of «apparition» in a scene of card-playing, occurs at the end of Valera's novel (330).

¹⁴ For the influence of Aquinas in Joyce, see Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, pp. 25-58.

al través de la cual, y sólo al través de la cual se me muestra el espíritu invisible, vago y lleno de misterios. Mi alma, reacia e incapaz de esos raptos misteriosos, no acertará a seguir a usted nunca a las regiones donde quiere llevarla [...] Yo amo en usted, no ya sólo el alma, sino el cuerpo, y la sombra del cuerpo, y el reflejo del cuerpo en los espejos y en el agua, y el nombre y el apellido, y la sangre, y todo aquello que le determina como tal don Luis de Vargas; el metal de la voz, el gesto, el modo de andar y no sé qué más diga (Valera 2002: 309-310).

For me you are your mouth, your eyes, your dark locks that I desire to caress with my hands; your sweet voice, the pleasing sound of your words that fall upon my ears and charm them through the senses; your whole person, in a word, which charms and seduces me, and through which, and only through which, I perceive the invisible spirit, vague and full of mystery. My stubborn soul, incapable of these mystical raptures, will never be able to follow you to those regions wither you would take it [...] I love in you, not only the soul, but the body, and the reflection of the body in the mirror and in the water, and the Christian name, and the surname, and the blood, and all that goes to make you sch as you are, Don Luis de Vargas; the sound of your voice, your gesture, your gait, and I don't know what else besides (Valera 1886: 253).

Although this combination of climax and reticence doesn't reach the erotic intensity of e.e. cummings's closing lines—«(dreaming, / et / cetera, of / Your smile / eyes knees and of your Etcetera)» (cummings 275), it certainly lays the ground for such modernist transgression. It is very likely, then, that *Pepita Jiménez* is the novel by Valera that cantankerous Mrs. Rubio lent the blooming Marion, the Spanish flower transformed into a woman, Edmund Wilson dixit, of «prodigious sexual appetite» (195). To be sure, this Spanish novel meets the exigencies of realist probability and verisimilitude its author, so the critical story goes, purportedly set out to forgo, but there was also a great deal—in the way of moral disturbance and psychological complexity—to relate to. A brown-haired, kiss-flattered flower of the Iberian Mountain, Molly is also the girl who struggles through the pages of a Spanish novel to understand all «the questions in it all upside down the two ways», starting from the first indented query, «Muchacha, ¿quieres casarte conmigo? [*Pepita, will you marry me?*]» (Valera 2002: 148; 1886: 46). In Molly's soliloquy, Joyce gives up all the question marks, but retains the shadow of paralyzing normativity that burdens the ominous question in the Spanish fiction:

why cant you kiss a man without going and marrying him first you sometimes love to wildly when you feel that way so nice all over you you cant help yourself I wish some man or other would take me sometime when hes there and kiss me in his arms

theres nothing like a kiss long and hot down to your soul almost paralyses you (Joyce 1993: 693).

And we know that questions carry much—in the way of premises, prejudices, and implications—in their hermeneutic trail. As Derrida pointed out, «la question est toujours posée (déterminée) par quelqu'un qui, à un moment donné, dans une langue, en un lieu, etc., représente un programme et une stratégie (par définition inaccessible à un contrôle individuel et conscient, représentable» (1990: 142). To be sure, an *inaccessible and unrepresentable program* is either an unconscious or an ideology, perhaps both at once. In sum, an *ideological unconscious*—the intractable site from which human beings reply yes-and-no to yes-or-no questions which are always-already ideological interpellations¹⁵. Fredric Jameson's name for this operational site (*programme, stratégie*) was that of *political unconscious*, and he famously regarded it as the efficient cause of narratives construed as socially symbolic acts. I want to argue in this essay that my claim to identify *Pepita Jiménez* as indeed the one «novel [...] by Valera» that Molly Bloom leafed through, musing at the question marks, but never actually *tried to read*—«I never tried to read», she confides, which could also be interpreted as suggesting *she read it without trying*, i.e. without intentional effort of separation and discrimination—can be partially confirmed by summoning the heuristic resources of a shared political unconscious, one that would accommodate the only three determinate *novels*—three texts, whether identified or not, explicitly referred to as *novels*—mentioned inside Joyce's novel¹⁶.

VI

The first is obviously *Ulysses*, determinate and specific even though the paratextual apparatus of the original edition fails to pronounce it a *novel*; the other two are determinate but unspecified, «a novel by George Meredith» and «that novel [...] by Valera». In both cases, three factors contribute to the semantic complexity—the

¹⁵ The undecidable ambivalence of the feminine affirmative response (yes) in the Penelope episode is examined in depth by Derrida (1987). See also Rabaté (50-52), who has some very remarkable things to say about the gender reversals in Joyce's slips apropos of *Fleisch* and *Geist*.

¹⁶ With deliberate playfulness, I draw on the etymology of the verb *to try*. My conjecture is a stretch, I know, but not completely unsound. Compare, for instance, to the effect Scott Fitzgerald produces in chapter III of *The Great Gatsby* when the supposed driver of crashed car defends himself in the following exchange: «Well, if you're a poor driver you oughtn't to try driving at night'. 'But I wasn't even trying,' he explained indignantly, 'I wasn't even trying'. An awed hush fell upon the bystanders. 'Do you want to commit suicide?' 'You're lucky it was just a wheel! A bad driver and not even trying!'» (55).

virtual indeterminacy—of phrases that are translation-wise indifferent: first, the deictic extension of the demonstrative (*a* novel, *that* novel), second, the presence of proper names (Meredith, Valera)—since Frege and Russell at least we know that deictics and proper names wreak havoc in logical semantics—and third, the readiness these phrases show to become quotation-mark expressions without altering the meaning of the sentences to which they belong¹⁷. What I am trying to argue is that in *Ulysses* the phrase «that novel [...] by Valera» reads like «that novel [...] by Valera», a stony hieroglyphic, a feat of meaningless contingent citation, semantically self-relating, truth-wise irrelevant, shorn of declarative meaning. It goes without saying that editors and scholarly readers of the novel appear to have unwittingly clung to this fastidious nicety of language-philosophy to justify their disinterest in the allusion. But we know that the meaning—and truth—of fiction is less bound to logic than some Oxford dons would have it. It is therefore with the necessity of this citational contingency that we need to come to terms. There is necessity because Joyce happened to place it there, in Molly's soliloquy. And note that necessity has less to do with expressive intention than with impressive tension, i.e., inerasable inscription. The phrase «that novel [...] by Valera» is, yes, a cryptic mention, an elusive allusion, a potential citation, but it also a trace, likely to be tracked along paths of inter-textuality.

To argue my point and press the case of *Pepita Jiménez* as a subtextual presence in *Ulysses*, I will proceed like Polonius, trying «by indirections» to «find directions out» (*Hamlet* 2.1.63). The first indirection was of course Joyce's allusion to Mozart's *Don Giovanni*, whose background of Andalusian seductions and fallen women I have already briefly evoked. Another substantial handful of clues is furnished to the reader also in the final episode, when Molly evokes the titles of books she has been presented as gifts, lent, read, liked or disliked. None of them, it turns out, is openly categorized as a *novel*: Daniel Defoe's *Moll Flanders* (1722), Edward Bulwer-Lytton's *Eugene Aram* (1832), Mrs. Henry Wood's *East Lynne* (1861) and *The Shadow of Ashlydat* (1863), Mary Elizabeth Brandom's *Henry Dunbar* (1864), Wilkie Collins, *The Moonstone* (1868), and Margaret Wolfe Hungerford, *Molly Bawn* (1878). Born in 1870, Molly Bloom could have read all of these narratives, and the increased focus in late Victorian fiction paves the way, obviously, to novels by Meredith and Valera. More specifically, the conspicuous feminization of this minor domestic canon reinforces the case of *Pepita Jiménez*, a novel with a very strong woman heroine. The implication is, remember, that from this female morass of sensation and romance,

¹⁷ No need to go into details, but I am drawing on a tradition of philosophy of language that runs from Tarski to Quine and Davidson.

Joyce would have managed to extricate the *formale* abstraction of a *novel to end all novels*. But on his way to this *Aufhebung* he seems to have made two complimentary stops—two fragmentary allusions to two narratives designated as *novels* probably because they also succeeded in sublating the sentimental dross. Probably, I mean, because he respected them as *novels* proper¹⁸.

VII

This leads to our most relevant indirection, Meredith's unnamed novel. A very strong candidate readily suggests itself: *The Ordeal of Richard Feverel* (1859). Stanislaus Joyce revealed the vehement and durable interest his brother took, from very early on, in this extraordinary sample of mid-Victorian fiction (Stanislaus Joyce 204-205)¹⁹. Indeed, *The Ordeal* dishes out much that is commonplace to the Joyce-trained reader: father-and-son conflict (the subtitle is revealing: *A History of Father and Son*), female adulterous escapism, infatuation with a male artist, prurience and sexual frankness. It is therefore no accident that a certain tradition of criticism (Arnold Bennet, J.B. Priestley) should single out this novel not only as a harbinger of further developments—the modernity later cemented in Forster, Lawrence, Joyce, and Woolf—but rather as *the novel to start all novels*²⁰. Priestley's comment is worth quoting in full:

So far as English fiction is concerned, however, there can be no doubt that the modern novel began with the publication of *The Ordeal of Richard Feverel* in 1859. In that novel, and those following, Meredith presented us, as we have seen, with a world radically different from those of contemporary novelists, a world bathed in a dry intellectual light occasionally coloured by outbursts of romantic sympathy, of almost lyrical ecstasy, a world of Romantic Comedy, in which the common substance of

¹⁸ For the ideological instigation of the transition from romance to novel, see Jameson (103-280) and Duncan (51-105).

¹⁹ For Joyce's interest in Meredith, see also Ellmann 53, 162).

²⁰ Arnold Bennett speaks in terms of renaissance and dawn, «In *Richard Feverel*, what a loosening of the bonds! What a *renaissance*! Nobody since Fielding would have ventured to write the Star and Garter chapter in *Richard Feverel*. It was the announcer of a sort of *dawn*. But there are fearful faults in *Richard Feverel*. The book is sicklied o'er with the pale cast of the excellent Charlotte M. Yonge. The large constructional lines of it are bad» (135; emphases added). To be sure, the disparaging dig at Yonge is of a piece with Joyce's defensive scorn for feminine, oversentimental fiction, and the point about constructive infirmity conjures Joycean anxieties. More recently, in an «Introduction» to the Oxford UP edition of *Richard Feverel*, the critic John Halperin argues that «in writing a story which quite deliberately refuses to provide the mid-Victorian reader with the expected happy ending and a full round of poetic justice, Meredith [...] was in fact signalling a new direction for the novel» (vii).

fiction, life as revealed to an ordinary observer and described by a realistic reporter, is entirely missing (164).

All the formal traits Priestley pinpoints as laying the ground of narrative modernity, namely the combination of intellectual dryness and romantic emotion, the retardation of lyrical ecstasy, homodiegetic impressionism, symbolic density and psychological perspectivism, are present too in Valera's *Pepita Jiménez*, a novel also regarded as an inaugural piece that set the agenda for trans-realist renovation in Spanish literature. The epistolary structure of Valera's novel fosters an impressionist perspectivism that combines intellectual—both philosophical and theological—meditation and lyrical-pastoral expansion. All in all, *romantic comedy* is the label that best spells out the generic singularity of *Pepita Jiménez*, apt to be described as an *idilio* (idyl)—a «novela idílica» or «novela campesina»²¹. In one of the few existing essays defending the influence of Meredith on Joyce, Donald Fanger singles out lyricism, interior monologue, and disinclination to plot, as the three most relevant traits shared by *Richard Feverel* and *Ulysses*, and proceeds to illustrate his argument by quoting from the prelude to the «Ferdinand and Miranda» episode (end of chapter XIV) of Meredith's novel. The combination of pastoral vision, incantatory rhythm, and erotic undertone that emerges from this extraordinary passage distinctly foreshadows, as Fanger rightly points out, the epiphanic vision in Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man*, but it also prefigures the Andalusian pastoral in Molly's closing musings:

Above green-flashing plunges of a weir, and shaken by the thunder below, lilies, golden and white, were swaying at anchor among the reeds. Meadow-sweet hung from the banks thick with weed and training bramble, and there also hung a daughter of Earth. Her face was shaded by a broad straw-hat with a flexible brim that left her lips and chin in the sun, and sometimes nodding, sent forth a light of promising eyes. Across her shoulders, and behind flowed large loose curls, brown in shadow, almost golden where the ray touched them [...] On a closer inspection you might see that her lips were stained. This blooming young person was regaling on dewberries. They grew between the bank and the water. Apparently she found the fruit abundant, for her hand was making pretty progress to her mouth [...] The little skylark went up above her, all song, to the smooth southern cloud lying along the blue: from a dewy copse standing dark over her nodding hat, the blackbird fluted, calling to her with thrice mellow note: the kingfisher flashed emerald out of green osiers: a bow-winged

²¹ The two latter categories are used by Valera to describe his 1880 translation of the Longus's Greek romance *Daphnis and Cloe*. The term «idilio» occurs twice in *Pepita Jiménez*. See Vernon A. Chamberlain and Richard F. Hardin.

heron travelled aloft, searching solitude: a boat slipped towards her, containing a dreamy youth, and still she plucked the fruit, and ate, and mused, as if no fairy prince were invading her territories, and as if she wished not for one, or knew not her wishes. Surrounded by the green shaven meadows, the pastoral summer buzz, the weir-fall's thundering white, amid the breath and beauty of wildflowers, she was a bit of lovely human life in a fair setting: a terrible attraction (Meredith 116).

The explicit reference to the girl in *The Tempest*—«Marina, Stephen said, a child of storm, Miranda, a wonder, Perdita, that which was lost» (Joyce 1993: 187)—will be further refined, as *Ulysses* unfolds, into its most delicately arcadian motif of sensual avidity. Lost and found, reminiscing, by the young stray intellectual in the very house of his surrogate father:

the day I got him to propose to me yes first I gave him the bit of seedcake out of my mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God after that long kiss I near lost my breath yes he said I was a flower of the mountain yes so we are flowers all a womans body yes that was one true thing he said in his life and the sun shines for you today yes that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is and I knew I could always get round him and I gave him all the pleasure I could leading him on till he asked me to say yes and I wouldnt answer first only looked out over the sea and the sky I was thinking of so many things he didnt know (Joyce 1993: 731).

These bucolic motifs (banks, birds, flowers, mountains, sun light, sky) are all abundantly present in the various pastoral interludes with which Valera intersperses his novel, especially when Perdita—I mean, Pepita—takes center stage. Two of these idylls are particularly emblematic. The first one is the description of Pepita's orchard in the letter dated April 8th, where we read:

Sea como sea, anteyar tarde fuimos a la huerta de Pepita. Es hermoso sitio, de lo más ameno y pintoresco que puede imaginarse. El riachuelo que riega casi todas estas huertas, sangrado por mil acequias, pasa al lado de la que visitamos; se forma allí una presa, y cuando se suelta el agua sobrante del riego, cae en un hondo barranco poblado en ambas márgenes de álamos blancos y negros, mimbrones, adelfas floridas y otros árboles frondosos. La cascada, de agua limpia y transparente, se derrama en el fondo, formando espuma, y luego sigue su curso tortuoso por un cauce que la naturaleza misma ha abierto, esmaltando sus orillas e mil hierbas y flores, y cubriéndolas ahora con multitud de violetas. Las laderas que hay a un extremo de la huerta están llenas de nogales, higueras, avellanos y otros árboles de fruta. Y en la parte llana hay cuadros de hortaliza, de fresas, de tomates, patatas, judías y pimientos, y su poco de jardín, con grande abundancia de flores, de las que por aquí más comúnmente se

crían. Los rosales, sobre todo, abundan, y los hay de mil diferentes especies. La casilla del hortelano es más bonita y limpia de lo que en esta tierra se suele ver, y al lado de la casilla hay otro pequeño edificio reservado para el dueño de la finca, y donde nos agasajó Pepita con una espléndida merienda, a la cual dio pretexto el comer las fresas, que era el principal objeto que allí nos llevaba. La cantidad de fresas fue asombrosa para lo temprano de la estación, y nos fueron servidas con leche de algunas cabras que Pepita también posee (Valera 2002: 173-174).

Note the correlation: Lucy greedily regales on dewberries, Pepita presents his guests with strawberries in fresh milk, and Molly sensually exchanges seedcakes and kisses²². It may be worth recalling that, stained by a salacious profusion of berries—actually, «chips of strawberries and sieves of gooseberries, pulpy and pelurrious, and strawberries fit for princes» (Joyce 1993: 282), along with «mouthfuls of strawberries and cream» (528)—*Ulysses* hands down this pastoral motif to Nabokov's *Lolita*, the girl with «gooseberry fuzz» on her shin: «My chère Dolorès! I want to protect you, dear, from all the horrors that happen to little girls in coal sheds and alley ways, and alas, comme vous le savez trop bien, ma gentille, in the blueberry woods during the bluest of summers» (123). The second significant idyll in Valera's novel occurs during the climactic night conversation between the young protagonists at Pepita's house:

Una gran ventana que daba a un jardincillo interior estaba abierta por el calor, y si bien sus hierros eran como la trama de un tejido de rosas-enredaderas y jazmines, todavía por entre la verdura y las flores se abrían camino los claros rayos de la luna, penetraban en la estancia y querían luchar con la luz de la lámpara y de la palmatoria. Penetraban además por la ventana-vergel el lejano y confuso rumor del jaleo de la casa de campo, que estaba al otro extremo; el murmullo monótono de una fuente que había en el jardincillo, y el aroma de los jazmines y de las rosas que tapizaban la ventana, mezclado con el de los don-pedros, albahacas y otras plantas que adornaban los arriates al pie de ella (Valera 2002: 296).

To be sure, only a comedic resolution can result from the initial conditions of this ironic literary experiment. Despite the fact that both novels have been customarily described as «self-consciously literary» (Mendelson 5), and therefore as breaking the aesthetic ground later reclaimed by Joyce, all of these formal devices serve a larger ideological purpose. In both novels, *The Ordeal of Richard Feverel* and *Pepita Jiménez*, the consolations of romantic comedy and symbolism fail to conceal the narrative's

²² For a Freudian interpretation of Molly's action, where milk and breast-feeding are also imaginatively involved, see Henke (1990: 160-162).

fractured fabric. Both are incisively—in the case of Meredith, tragically—rent at ideological fault-lines whose shared thematic expressions are filial usurpation, genealogical illegitimacy, and sexual jealousy, all Hamletian motifs that sustain *Ulysses*' disruptive and irreverent force²³. This force is best disclosed in Stephen's much-quoted diatribe against fathers: «A father, Stephen said, battling against hopelessness, is a necessary evil [...] Paternity may be a legal fiction. Who is the father of any son that any son should love him or he any son?» (Joyce 1993: 198-199). As I have already pointed out, *Pepita Jiménez* has much to offer too in the way of subdued *patrophobia*, oppressive «fatherhood» and fictional «paternity» (Joyce 1993: 199). The seminarian's account of his father's selfish love for him foreshadows the discussion, in *Ulysses*, of Shakespeare's biographically induced conceptions of fatherhood:

El cariño de mi padre hacia mí es extraordinario, es grande; la estimación en que me tiene, inmensamente superior a mis merecimientos. Acaso influya en esto la vanidad. En el amor paterno hay algo de egoísta; es como una prolongación del egoísmo [*In paternal love there is something selfish*]. Todo mi valer, si yo le tuviese, mi padre le consideraría como creación suya, como si yo fuera emanación de su personalidad, así en el cuerpo como en el espíritu. Pero de todos modos, creo que él me quiere y que hay en este cariño algo de independiente y de superior a todo ese disculpable egoísmo de que he hablado (Valera 2002: 156; 1886: 55).

Joyce's expressive coinage for this paradoxical passion was that of «amorous egoism». Haunted by the stigma of bastardy, Don Luis is inclined to attribute his psychological weakness and lack of resolve, to the paternal legacy of moral error:

En resolución, yo me pregunto a veces: este propósito mío ¿tendrá por fundamento, en parte al menos, el carácter de mis relaciones con mi padre [*the character of my relations with my father*] ? En el fondo de mi corazón, ¿he sabido perdonarle su conducta con mi pobre madre, víctima de sus liviandades [*In the bottom of my heart have I been able to pardon him his conduct toward my poor mother, the victim of his errors*] ? Lo examino detenidamente y no hallo un átomo de rencor en mi pecho. Muy al contrario: la gratitud le llena todo. Mi padre me ha criado con amor; ha procurado honrar en mí la memoria de mi madre, y se diría que al criarme, al cuidarme, al mimarme, al esmerarse conmigo cuando pequeño, trataba de aplacar su irritada sombra [*he sought to appease her angry shade*], si la sombra, si el espíritu de ella, que era un ángel de bondad y de mansedumbre, hubiera sido capaz de ira (2002: 155; 1886: 54).

²³ It is not casual that Ian Duncan should identify these traits as characteristic of the Gothic narrative tradition, for our three novels (*Richard Feverel*, *Pepita Jiménez*, and *Ulysses*) are similarly overdetermined by a maternal-spectral hauntology.

Sin embargo, y aquí vuelve mi escrúpulo: mi propósito de ser clérigo o fraile, de no aceptar o de aceptar sólo una pequeña parte de los cuantiosos bienes que han de tocarme por herencia y de los cuales puedo disfrutar ya en vida de mi padre, ¿proviene sólo de mi menosprecio de las cosas del mundo, de una verdadera vocación a la vida religiosa, o proviene también de orgullo, de rencor escondido, de queja, de algo que hay en mí que no perdona lo que mi madre perdonó con generosidad sublime [*from pride, from hidden rancor, from resentment, from something in me that refuses to forgive what my mother herself, with sublime generosity, forgave*]? (2002: 156; 1886: 56).

VIII

The skeptical onslaught on the legitimacy of paternal oppression and patrilinear power is a Shakespearian resource that doesn't reach Joyce without mediation. There are more things in the great tradition than are dreamt of in Joyce's epic-and-tragedy oriented philosophy. Not every novel is a sixshilling novel. Indeed, it is peculiar to Western narrative *Traumwerk*—to be sure, *Tom Jones*, *Wilhelm Meister*, *Fathers and Sons*, or *The Princess Casamassima*, but also *Richard Feverel* and *Pepita Jiménez*—to recursively process the father-unfriendly stuff that saturates Joyce's masterpiece. Peter Brooks introduces his reading of *Le rouge et le noir*, with a critical reminder of the diachronic continuity of the ideologeme of troubled paternity:

Upon reflection, one can see that paternity is a dominant issue within the great tradition of the nineteenth-century novel (extending well into the twentieth century), a principal embodiment of its concern with authority, legitimacy, the conflict of generations, and the transmission of wisdom. Turgenev's title, *Fathers and Sons*, sums up what is at stake in a number of the characteristic major novels of the tradition: not only *Le Rouge et le noir*, but also such novels as Balzac's *Le Père Goriot*, Mary Shelley's *Frankenstein*, Dickens's *Great Expectations*, Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*, James's *The Princess Casamassima*, Conrad's *Lord Jim*, Gide's *Les Faux-Monnayeurs*, Joyce's *Ulysses*, Mann's *The Magic Mountain*, Faulkner's *Absalom, Absalom!*, to name only a few of the most important texts that are essentially structured by this conflict (63).

And he goes on to describe *Ulysses* as a «summa of the nineteenth- and twentieth-century novel» (63), a depiction that is more puzzling than meets the eye. For one, considering only its first part (*Ulysses* as a summa of the nineteenth-century novel), one is left to wonder whether the institutionally recognized Joyce scholars have bothered to read «the characteristic major novels of the tradition» listed by Brooks. Probably not. The situation doesn't exactly improve if we decide to include some

of the *minor* novels of that tradition, among which would rank some of those—by Bulwer-Lytton, Collins, Meredith, and Valera—directly or indirectly mentioned by Joyce himself in *Ulysses*. One thing is sure: Joyce probably read most of them. Thus, if *Ulysses* is the summa of that tradition and a summa is a synthesis that incorporates the addends, then it stands to reason that reading those novels should be of some help in the task of understanding a novel that is anything but easy to understand. But then, of course, the standard Joyce scholar who subscribes religiously to Levin's dictum that *Ulysses* is a novel to end all novels interprets *summa* as *end*, and the verb *to end* as *to destroy*, rather than construing it as *sublation*, the dialectical *Aufhebung*, both abolition and preservation. This limited understanding grants the scholar a residence permit in the Joyce-studies field exempting him from the duty of mastering a *tradition*—something as fastidious as recognizing and submitting to the authority of a father. Especially if what the tradition coercively hands over (*tradere* is to deliver or hand over) is a «novel [...] by Valera». By whom? No wonder Molly didn't *try to read* it! We should know better, I think. Like Joyce himself, she probably simply read it. Why else would he bother to register the allusion to a novel whose unmentioned title lodges both the mark of the son (the suffix *-ez* in Spanish surnames like *Jiménez* means «son of») and the stigma of a putative father (*Pepita* comes from Pepe—nickname for José, Joseph—the oral rendering, according to popular etymology, of the acronym PP or *Pater Putativus*, i.e. Christ's father Joseph)? One possible answer to these ludicrous question is furnished by Mulligan:

—I'm the queerest young fellow that ever you heard.
 My mother's a jew, my father's a bird.
 With Joseph the joiner I cannot agree.
 So here's to disciples and Calvary (Joyce 1993: 18)²⁴.

The combinatorial tribulations of the holy family—«Father, Word and Holy Breath» (Joyce 1993: 178)—enjoy a privileged place in the novelistic tradition, outlined by Brooks, of unlikely fatherhood. Can God the Father be the father in a scriptural *Familienroman* featuring two conspicuous understudies—the dove and the joiner? The speculative problem is of course how far back can we expect the paternal genealogy to go before we reach the *causa incausata* of the first legitimate father? What paternal-seminal beginning sanctions the multiplying succession, the families and polities, He initiates? Stephen:

²⁴ This is not the only reference, in *Ulysses*, to «Joseph the joiner patron of the happy demise of all unhappy marriages» (1993: 374).

Fatherhood, in the sense of conscious begetting, is unknown to man. It is a mystical estate, an apostolic succession, from only begetter to only begotten. On that mystery and not on the madonna which the cunning Italian intellect flung to the mob of Europe the church is founded and founded irremovably because founded, like the world, macro and microcosm, upon the void. Upon incertitude, upon unlikelihood. Amor matris, subjective and objective genitive, may be the only true thing in life. Paternity may be a legal fiction. Who is the father of any son that any son should love him or he any son? (Joyce 1993: 199).

Paternity may indeed be a legal fiction, but it is a durable fiction, like the imaginary communities (Anderson) grounded on the trope of *Patriarcha* (Filmer). The political theology of protestant polities rests indeed on this mystery. Catholic countries, by contrast, can choose to dispel *incertitude* and *unlikelihood* through the invocation of the Madonna. Short of a primeval Father, we can count on an original mother. That much, and only that much, we know, Hobbes slyly noted *contra* Filmer.

IX

At the heart of this tradition lies the examination of marriage—and its attendant tropes: celibacy, elopement, adultery, divorce, incest—as a/the sustainable legal fiction, one designed to (in)secure patriarchal authority, patrician normativity, paternal oppression, patrimonial transmission, and patrilineal continuity. Of all the listed tropes, adultery stands out as the most conspicuous. Tony Tanner called attention to the way «adultery implies pollution, contamination, a ‘base admixture’, a wrong combination» and went on to make a very sharp observation:

It is well known how bourgeois society tends to enforce unitary roles on its members who then impose them on themselves. From the point of view of that society, adultery introduces a bad multiplicity within the requisite unities of social roles (13).

The Augustan attempt to repress the *bad multiplicity* at work in many early narratives (picaresque fiction, criminal fiction, Defoe) was never completed, and Victorian fiction was inevitably informed by genealogical-usurpatory unease. Thackeray comes readily to mind. In a sense, the late Victorian awakening to intensely psychological—or, more accurately, psychopathological—fiction betrays the effect of an honest, i.e. critical and non-ideological, coming to terms with the real, both domestic and social, objectivity of bad multiplicity (incest, filial usurpation, prostitution, adultery, child abuse). Episode 9 of *Ulysses*, «Scylla and Charybdis» is obliquely but decidedly haunted by Meredith: he is the both the author of the misquoted

aphorism Stephen sends to Mulligan, and of the novel mysteriously mentioned in the course of the scholarly discussion about Shakespeare's strategies of interaction with his literary tradition:

—You will say those names were already in the chronicles from which he took the stuff of his plays. Why did he take them rather than others? Richard, a whoreson crookback, misbegotten, makes love to a widowed Ann (what's in a name?), woos and wins her, a whoreson merry widow. Richard the conqueror, third brother, came after William the conquered. The other four acts of that play hang limply from that first. Of all his kings Richard is the only king unshielded by Shakespeare's reverence, the angel of the world. Why is the underplot of *King Lear* in which Edmund figures lifted out of Sidney's *Arcadia* and spatchcocked on to a Celtic legend older than history? —That was Will's way, John Eglinton defended. We should not now combine a Norse saga with an excerpt from a novel by George Meredith. *Que voulez-vous?* Moore would say. He puts Bohemia on the seacoast and makes Ulysses quote Aristotle. (Joyce 1993: 203)

This passage, rich with allusion to *Richard III*, *King Lear*, and *The Winter's Tale* harbors a catalogue of varieties of family dysfunctionality—tolerated prostitution, illegitimacy, adultery, merry widowhood, sexual jealousy, fratricide, filicide, filial usurpation—of which *Richard Feverel* somewhat provides modern confirmation. Indeed, Meredith's novel's «strong undercurrent of emotional complexity» (Baker 200) owes as much to Richard's perverse sexuality, the effect, according to Baker, «of a largely latent form of sadomasochistic voyeurism that governs his relationship with the opposite sex and partly originates in his early awareness of his mother's peculiar position in the Feverel family» as to the psychosocially-marked formation of the condition described by Freud as «love for a prostitute» or by Wilhelm Stekel as the «prostitute complex» (202).

Like Leopold Bloom, Sir Austin Feverel is cuckolded by his wife. In both cases, the lover is an artist. Like Stephen—the Bloom couple's missing son—Richard Feverel is haunted by the tormenting memory of his missing mother. There is a streak of morbid neurosis in the manner Richard relates to the adulterous Lady Feverel, whom he sees entering the bedroom during the night and kissing him. Stephen is gnawed by remorse, about his real mother, consciously, because he failed to pray at her deathbed, about his putative step-mother, unconsciously, because he awakens her desire for him. The former episode is evoked in a conversation between Stephen and Buck Mulligan:

He turned abruptly his grey searching eyes from the sea to Stephen's face.
 —The aunt thinks you killed your mother, he said. That's why she won't let me have anything to do with you.
 —Someone killed her, Stephen said gloomily.
 —You could have knelt down, damn it, Kinch, when your dying mother asked you, Buck Mulligan said. I'm hyperborean as much as you. But to think of your mother begging you with her last breath to kneel down and pray for her. And you refused. There is something sinister in you... (Joyce 1993: 5).

The dead mother appears to him in visions and dreams: «Her glazing eyes staring out of death, to shake and bend my soul. On me alone» (10)²⁵.

X

The haunting presence of the absent mother—the least examined of central motifs in *King Lear*—pervades *Richard Feverel* and *Ulysses*²⁶. It is even more oppressive than that of the present father. But this *hantologie* (Derrida 1993: 31) overdetermines too the figural fabric of Valera's novel, partly written by a character who openly, and in *letters of literature*, admits to being visited by the ghost of the deceased mother, preyed upon by «her angry shade—if the shade, if the spirit of her who was on earth an angel of goodness and gentleness, could be capable of anger» (Valera 1886: 54). With this in mind, we may begin to understand what is implied in Jean-Michel Rabaté's richly enigmatic observation, made in the context of a Lacanian-Derridean reading of «Molly's Gordian Knott: From Letters to 'Literature'»:

Literature is always based on a desire to love, a wish to be loved—literature can be defined as the entire corpus of all the love letters sent to *me* by unknown people—but it is nevertheless made up of letters; letters under erasure (erased by *rature* as such), written on a shore washed by the sea, on a blank space from which the maternal sea periodically rubs away any sign. Similarly, the author leaves his signal only by erasing another trace, forgetting a maternal scar (48).

«What is a ghost?», Stephen Dedalus asks. Short of a father, he secretly replies, it must be a mother. Secretly because, on a conscious level, he has devised a sumptuous theory of literary production in paternal-spectrologic terms.

²⁵ There is a considerable body of research on the topic of the ghost of Stephen's mother. See Mark Morrison. Joyce scholars have also placed emphasis on Molly's troubled rapport with her absent mother.

²⁶ For important exceptions, see Janet Alderman (103-129) and Coppelia Kahn.

I have mentioned that the moral fabric of *Pepita Jiménez* is somewhat burdened by the original fault of having an octogenarian marry his 19-year-old niece, a feat of impropriety that is almost repeated when Don Luis's father attempts to marry the young widow. One is reminded of Humbert Humbert's inaugural question, «Did she have a precursor?» (Nabokov 1), which serves to reinforce the logic of compulsive repetition informing the tradition of the novel as one of reinscribed illegitimacy, impossible parenthood, and discontinuously (interruptively, implosively) continued genealogy. That is the reason, one is led to surmise, why *Ulysses* routinely fails to end all novels. It takes only an imaginative reader *reading it without trying* to respond to it in apostolic succession. The original incongruity—*lusus naturae, peccatum originale, sceleris nostri* (Virgil)—will be passed on to the next narrative transaction of domestic sexual deviancy, and so on to the next, without foreseeable end—to *end all novels*. Consider Don Luis's meditation:

Hay un curioso raciocinio, que yo me hago, y por donde me explico, sin lastimar mi amor propio, el descuido paterno [*my father's carelessness*] en este asunto importante. Mi padre, aunque sin fundamentos, se va considerando ya como marido de Pepita, y empieza a participar de aquella ceguera funesta [*My father, although he has no reason for doing so, regards himself already in the light of Pepita's husband, and shares that fatal blindness*] que Asmodeo u otro demonio más torpe infunde a los maridos. Las historias profanas y eclesiásticas están llenas de esta ceguera que Dios permite, sin duda, para fines providenciales. El ejemplo más egregio quizás es el del emperador Marco Aurelio, que tuvo mujer tan liviana y viciosa [*a woman so vile*] como Faustina, y, siendo varón tan sabio y tan agudo filósofo, nunca advirtió lo que de todas las gentes que formaban el Imperio Romano era sabido; por donde, en las meditaciones o memorias que sobre sí mismo compuso, da infinitas gracias a los dioses inmortales porque le habían concedido mujer tan fiel y tan buena, y provoca la risa de sus contemporáneos y de las futuras generaciones. [...] De esta suerte me explico que mi padre se descuide, y no recele que, hasta a pesar mío, pudiera tener un rival en mí [*I might become his rival*]. Sería una falta de respeto, pecaría yo de presumido e insolente si advirtiese a mi padre del peligro que no ve. No hay medio de que yo le diga nada. Además, ¿qué había yo de decirle? Que se me figura que una o dos veces Pepita me ha mirado de otra manera que como suele mirar [*Pepita has looked at me in a way different from that in which she usually does*]. ¿No puede ser esto ilusión mía? No; no tengo la menor prueba de que Pepita desee siquiera coquetear conmigo (Valera 2002: 225; 1886: 139-140).

Although this passage is designed to stress the aberrant intentions and gullible ambitions of what looks like a dirty old man, two additional notions are also implied. First, the figuratively suggested equivalence between the emperor's harlot wife

and Pepita. Second, the father-son sexual rivalry which further deepens Pepita's role as seducer of her own prospective son.

XI

No amount of rationalization manages to dispel the suspicion that Pepita Jiménez is but a coquette, or, in more precise typological terms, a merry widow. There is indeed a sense in which Pepita becomes what Stephen calls, in reference both to Anne Hathaway and the lascivious widow Gertrude, the «guilty Queen»--though perhaps the *gipsy queen* of the Irish Opera *The Bohemian Girl*, inspired in a novel by Cervantes, is closer to our original: «She has the Spanish type. Quite dark, regular brunette, black» (Joyce 1993: 592)²⁷. A combination of both returns us to the comedic type of the fast widow, whose trail of ironic phosphorescence runs across *Ulysses*:

my aunt Mary has a thing hairy because it was dark and they knew a girl was passing it didnt make me blush why should it either its only nature and he puts his thing long into my aunt Marys hairy etcetera and turns out to be you put the handle in a sweepingbrush men again all over they can pick and choose what they please a married woman or a fast widow or a girl for their different tastes (Joyce 1993: 726).

Cousin Stephen, you will never be a saint. Isle of saints. You were awfully holy, weren't you? You prayed to the Blessed Virgin that you might not have a red nose. You prayed to the devil in Serpentine avenue that the fubsy widow in front might lift her clothes still more from the wet street. *O sí, certo!* Sell your soul for that, do, dyed rags pinned round a squaw. More tell me, more still! On the top of the Howth tram alone crying to the rain: *Naked women! Naked women!* What about that, eh? (40).

Gas of graves. Want to keep her mind off it to conceive at all. Women especially are so touchy. Tell her a ghost story in bed to make her sleep. Have you ever seen a ghost? Well, I have. It was a pitchdark night. The clock was on the stroke of twelve. Still they'd kiss all right if properly keyed up. Whores in Turkish graveyards. Learn anything if taken young. You might pick up a young widow here. Men like that. Love among the tombstones. Romeo. Spice of pleasure. In the midst of death we are in life. Both ends meet. Tantalising for the poor dead. Smell of grilled beefsteaks to the starving. Gnawing their vitals. Desire to grig people. Molly wanting to do it at the window (104).

You will say those names were already in the chronicles from which he took the stuff of his plays. Why did he take them rather than others? Richard, a whorson

²⁷ Joyce alludes repeatedly to this opera in *Dubliners*. See Appendix III by Terence Brown in his edition of *Dubliners* (233-235). For the impact in the Anglo-American narrative tradition of the image of the Bohemian Girl, see my article «On the Outer Edge: The Temptation of Bohemia in Henry James».

crookback, misbegotten, makes love to a widowed Ann (what's in a name?), woos and wins her, a whoreson merry widow (203).

The Malahide road was quiet. It pleased Father Conmee, road and name. The jobbells were ringing in gay Malahide. Lord Talbot de Malahide, immediate hereditary lord admiral of Malahide and the seas adjoining. Then came the call to arms and she was maid, wife and widow in one day. Those were old worldish days, loyal times in joyous townlands, old times in the barony (214).

A fast widow. The fussy widow. A young widow. A whoreson merry widow. Maid, wife and widow in one day. Pepita is admittedly all of these things at once. The tradition identified by Brooks has become, Eliot would urge, slightly but decisively readjusted. Rereading her «novel [...] by Valera» from the perspective of *Ulysses* affords numerous unpleasant surprises. Or, perhaps, pleasant. Both Valera and Joyce aspired to a liberal society indifferent to such disjunction²⁸. But, whatever their dreams, they surely inhabited a patriarchal society, where alone *men again all over they can pick and choose what they please*. And what they please is—over and over again, with difference and repetition—lusciously labiovelar, elusively approximant, plosive, explosive, interdental, fruity, diminutive, made of light, loss, and wonder, and tends to bear a Latin, Jewish or Christian, quite often very Spanish, name: Perdita, Miranda, Lucy, Lucía, Pepita, Lunita, Molly, Mary, Lolita, Dolores.

But what's in a name?

REFERENCES

- Adelman, Janet (1992), *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*. New York: Routledge.
- Althusser, Louis y Étienne Balibar (1973), *Lire le Capital*. Paris: Maspero.
- Attridge, Derek (2000), «Molly's flow: the writing of 'Penelope' and the question of women language», en *Joyce Effects*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 93-116.
- Baker, Robert S. (1974), «*The Ordeal of Richard Feverel: A Psychological Approach to Structure*», *Studies in the Novel*, 6.2, pp. 200-217.
- Bassler, Bradley (1998) «Leibniz on the Indefinite as Infinite», *The Review of Metaphysics*, 51.4, pp. 849-874.
- Bennet, Arnold (1917), *Books and Persons: Being Comments on a Past Epoch 1908-1911*. London: Chatto and Windus.

²⁸ For Valera's liberalism see Jiménez Fraud and Bianchini.

- Bianchini, Andreina (1990), «*Pepita Jiménez*. Ideology and Realism», *Hispanófila*, 98, pp. 33-51.
- Boyle, Fr. Robert (1974), «Penelope», en Clive Hart and David Hayman (eds.) *James Joyce's Ulysses*. Berkeley: University of California Press, pp. 407-433.
- Bravo-Villasante, Carmen (1974). *Vida de Juan Valera*. Madrid: Magisterio Español.
- Brenan, Gerald (1976), *The Literature of the Spanish People* (1951). Cambridge: Cambridge University Press.
- Chamberlin, Vernon A. y Hardin, Richard F. (1990), «Pepita Jiménez and the Romance Tradition» *Anales galdosianos*, 15, pp. 69-75.
- Cullingford, Elizabeth Butler (2000), «Phoenician genealogies and oriental geographies: Joyce, language, and race», en Derek Attridge y Marjorie Howes (eds.), *Semicolonial Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 219-239.
- Cummings, E.E. (1994), *Complete Poems 1904-1962*. George G. Firmage (ed.). New York: Liveright.
- Derrida, Jacques (1987), *Deux mots pour Joyce*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1990), *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1993), *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Duncan, Ian (1992), *Modern Romance and Transformations of the Novel. The Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto (1994), *Le poétique di Joyce* [1966]. Milano: Bompiani.
- Eliot, George (1999), «Silly Novels by Lady Novelists», en *Selected Critical Writings*. Rosemary Ashton (ed.). Oxford: Oxford University Press, pp. 296-321.
- Ellmann, Richard (1982), *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press.
- Fanger, Donald (1960), «Joyce and Meredith: A Question of Influence», *Modern Fiction Studies*, 6.2, pp. 125-130
- Gifford, Don (1988), *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley: The University of California Press.
- Heffernan, Julián Jiménez (2017), «'On the Outer Edge': The Temptation of Bohemia in Henry James», *Studies in American Fiction*, 44.1, pp. 53-86.
- Henke, Suzette A. (1982), «Stephen Dedalus and Women: A Portrait of the Artist as a Young Misogynist» en Suzette Henke y Elaine Unkeless (eds.), *Women in Joyce*. Urbana: Illinois University Press, pp. 82-107.
- Henke, Suzette A. (1990), *James Joyce and the Politics of Desire*. London: Routledge.
- Hibbert, Christopher (2007), *The Victorian Dandi who Became Prime Minister*. New York: Palgrave.
- James, Henry (1966), *The Awkward Age*. London: Penguin.
- Jameson, Fredric (1982), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.

- Jiménez Fraud, Alberto (1973), *Juan Valera y la generación del 68*. Madrid: Taurus.
- Joyce, James (1992), *Dubliners*. Terence Brown (ed.). London: Penguin.
- Joyce, James (1993), *Ulysses*. Jeri Johnson (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Joyce, James (1994), *Ulises* (1976). Traducción de José María Valverde. Barcelona: Tusquets.
- Joyce, James (1999), *Ulises*. Traducción de María Luisa Vengas y Francisco García Tortosa. Madrid: Cátedra.
- Joyce, Stanislaus (1958), *My brother's keeper: James Joyce's early years*. Richard Ellman (ed.). New York: The Viking Press.
- Kahn, Coppelia (2011), «The Absent Mother in *King Lear*», en Jay L. Halio (ed.) *Critical Insights: King Lear*. Englewood Cliffs: Salem Press, pp. 239-262.
- Kermode, Frank (2000), *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford: Oxford University Press.
- Lawrence, Karen (1990), «Joyce and Feminism», en Derek Attridge (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 237-258.
- Leavis, F. R. (1950), *The Great Tradition*. New York: Stewart.
- Levin, Harry (1960), *James Joyce: A Critical Introduction* [1941] New York: Directions.
- Levine, Jennifer (1990), «Ulysses», en Derek Attridge (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 131-160.
- Meredith, George (1877), *The House on the Beach: A Realistic Tale*.
- Meredith, George (1984), *The Ordeal of Richard Feverel*. John Halperin (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Meredith, George (1999), *The Ordeal of Richard Feverel*. Edward Mendelson (ed.). London: Penguin.
- Moreno Hurtado, Antonio (2003), *Don Juan Valera y su relación con las literaturas extranjeras*. Caba: Delegación de Turismo.
- Morrison, Mark (1993), «Stephen Dedalus and the Ghost of the Mother», *Modern Fiction Studies*, 39.2, pp. 345-368.
- Nabokov, Vladimir (2017), *Lolita*. London: Penguin.
- Negri, Antonio and Hardt, Michael (2000), *Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Priestley, J.B. (1927), *George Meredith*. London: Macmillan & Co.
- Rabaté, Jean-Michel (1991), *Joyce Upon the Void: The Genesis of Doubt*. London: Palgrave.
- Rogers, Gary (2012), *Modernism and the New Spain: Britain, Cosmopolitan Europe, and Literary History*. Oxford: Oxford University Press.

- Said, Edward (1975), *Beginnings: Intention and Method*. New Yorks: Basic Books.
- Schwartz, Daniel (1987), *Reading Joyce's Ulysses*. London: Macmillan.
- Scott Fitzgerald, Francis (1950), *The Great Gatsby*. London: Penguin.
- Shakespeare, William (2006), *Hamlet*. Ann Thompson y Neil Taylor (eds.). London: Bloomsbury.
- Tanner, Tony (1979), *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Thackeray, William (1983), *Vanity Fair*. John Sutherland (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Thornton, Weldon (1968), *Allusions in Ulysses*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Tolstoy, Leo (1998), *Anna Karenina*. Louise y Aylmer Maude (trans). W. Gareth Jones (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Torralbo Caballero, Juan de Dios (2011), «Identidad andaluza en inglés: Aproximación a la traducción inglesa de *Pepita Jiménez*», en *La constancia literaria de Juan Valera: Poesía, traducción, novela*. Rute: *Ánfora Nova*, pp. 67-77.
- Quick, Jonathan (1990), «Molly Bloom's Mother», *ELH*, 57.1, pp. 223-240.
- Valera, Juan (1886), *Pepita Jiménez*, ensayo introductorio de Maurice Francis Egan. New York: P.F. Collier & Son.
- Valera, Juan (1891), *Pepita Jiménez*. Edmund Gosse (ed.). Heinemann: London.
- Valera, Juan (1996), «De la naturaleza y carácter de la novela» [1860], en *El arte de la novela*. Adolfo Sotelo (ed.). Barcelona: Lumen.
- Valera, Juan (2002), *Pepita Jiménez*. Leonardo Romero (ed.). Madrid, Cátedra.
- Venegas, José Luis Venegas (2013), «Minor Orientalism: Spain in James Joyce's *Ulysses*», *PMLA*, 138.1, pp. 52-67.

The science-fiction linguistics and terminology
of an early 20th century religious dystopia,
Lord of the World (1907), by R. H. Benson,
and of two of its translations into Spanish,
El amo del mundo (1909) and
Señor del mundo (2006)

Juan Miguel Zarandona Fernández
Universidad de Valladolid

«*Those friends thou had, and their adoption tried,
Grapple them unto thy soul with hoops of steel*»

Hamlet, 1.3.68-69

I. INTRODUCCIÓN

Both Robert Hugh Benson (1871-1914) and his most enduring work, *Lord of the World* (*LW*) suffer from the spread of the too common malady of neglect. However, this novel has recently staged a moderate comeback among some readers' interest¹, but still too moderate. This is a very unfortunate fact, as it deserves much more appreciation from our humble, but convinced, point of view. Reputed scholars have lamented this fact and put it in contrast with the writer's reception among his early 20th century contemporaries:

Hugh Benson was lauded in his own day as one of the leading figures in English literature, yet today he is almost completely forgotten outside Catholic circles and is sadly neglected even among Catholics. Few stars of the literary firmament, either before

¹ Pope Benedict XVI is very well-known for quoting R. H. Benson and *Lord of the World* in his speeches.

or since, have shone quite so brightly in their own time before being eclipsed quite so inexplicably in posterity. Almost a century after his conversion, Benson has become the unsung genius of the Catholic Literary Revival (Pearce 2001: 1; 2006: ix).

Consequently, this chapter will aim at fulfilling the following research objectives:

- (1) Make contemporary Spanish-language readers aware of the existence of Robert Hugh Benson and of the intriguing challenges posed by his very special novel *LW*. In other words, to improve reception of both writer and novel by means of a brief study of their general artistic and historical values and polemical literary originality.
- (2) Contribute more specifically to this promotion by focusing on the fact that *LW* has been translated, at least, three times into Spanish, *El amo del mundo* (1909), *El amo del mundo* (1988), and, nearly a century apart, *Señor del mundo* (2006).
- (3) Restrict the translational analysis mainly to the extensive key use that Benson made of the language and imagery of science and technology in the form of futuristic predictions.

Among the wealth of theoretical and methodological proposals that nowadays constitute the discipline of Translation Studies, this article will benefit from the following classical ones to support its research interests: The concept of ‘intertemporal translation’ (Jakobson 1959: 232-239) (Robinson 2001: 114-116). The concepts of ‘compensation’ (Harvey 1995: 65-86; 2001: 37-40), ‘adaptation / updating’ (Bastin 1993: 473-478; 1996; 2001: 5-8), and ‘explicitation’ (Laviosa 2001: 288-291), and their applications to translation. The determinative relationships between ‘ideology’ and ‘translation’ as a key interpretative factor (Fawcett 2001: 106-111). The proposals of Descriptive Translation Studies, especially the concept of ‘texteme’ (Toury 1980: 112-121). The proposals of Functional Approaches to Translation, especially the approach that categorizes source texts as ‘offers of information’ (Nord 1991: 91-109; 1997) (Schäffner 2001: 235-238).

And finally, all research endeavours demand a working hypothesis. Although it is true that Benson made extensive use of the language of science and technology and that he devised a future world where several scientific and technical breakthroughs play a predominant role, the description and working out of these future advances are always second in the hierarchy of the writer’s interests or capabilities. His attention, and the power of his futuristic imagination, is monopolized by the socio-historical, philosophical, and theological arguments and processes, *i.e.*, those where he really shows great mastery, and which have kept its full relevance more than a

century later. Consequently, for present-day readers, after so many decades of exposure to the most unexpected creations of written or audiovisual science-fiction, these advances have lost most of their impact, which results in the fact that the other more solid intellectual predictions suffer from certain degree of discredit, or, more simply, readers are very likely to abandon such an old-fashioned read very soon. To say it more clearly, *LW*, to be able to regain huge readerships, would need, both the original and any possible retranslation into Spanish or into any other language, to endure full processes of adaptation, compensation, updating, etc., *i.e.*, to change much of its form to keep its appellative function intact. This is the hypothesis.

2. A TERRIBLY SENSATIONAL BOOK

Benson himself opened his book with the following short *Preface* where he alerted his contemporary and future readers about the unusual nature of the text that they were about to get involved in:

I am perfectly aware that this is a terribly sensational book, and open to innumerable criticisms on that account, as well as on many others. But I did not know how else to express the principles I desired (and which I passionately believe to be true) except by producing their lines to a sensational point. I have tried, however, not to scream unduly loud, and to retain so far as possible reverence and consideration for the opinions of other people. Whether I have successes in that attempt is quite another matter (Benson *n. a.*: 7).

The plain truth is that *LW* can be studied from many perspectives, many of them very *sensational* indeed. There is food for many thoughts (subject matters, genres, ideologies, world view, etc.), no matter how polemical, thrilling or extravagant they may be or considered to be.

To begin with, *LW* dares to deal with the always *sensational* family of problematic dichotomies represented by examples such as mythology / science and technology, *mythos/logos*, imagination/reason, mythical and religious thinking / age of reason, traditional societies / modernity, and so on. In this regard, the expert Myth Studies scholar Karen Armstrong speaks about the 'Great Western Transformation (*ca.* 1500 to 2000)' to refer to the process experienced by European-born Western Civilization, mainly since the closing of the Middle Ages and the opening of all the branches and experiments of the so-called Modernity (2005: 1-11, 119-149). Western modernity has been the child of *logos*, namely, 'Renaissance', 'Enlightenment', 'Industrial Revolution', the 'Age of Inventions', and, consequently, a slow

but effective suppression or elimination of myth and everything associated to it (religion), as incompatible with the new learning²: “... intellectual enlightenment that denigrated myth as useless, false and outmoded... The Western achievement relied on the triumph of the pragmatic, scientific spirit... But the heroes of Western modernity would be technological and scientific geniuses of *logos*, not the spiritual geniuses inspired by *mythos*” (Armstrong 2005: 121). By the end of the 19th century, the severance of *logos* and myth seemed complete, and people were made to choose between mythology/religion and rational science, without a possible compromise. *LW*, published in 1907, *i.e.*, at the beginning of the 20th century, abounds with testimonies that confirm this situation: “But those damned religions of theirs” (Benson *n. a.*: 24); “That steady triumph of commonsense and fact over the wild fairy-stories of Christianity” (Benson *n. a.*: 24); “Catholicism was the most grotesque and enslaving ... There was no God transcendent; God, so far as He could be known, was man” (Benson *n. a.*: 25); “We must prepare ourselves to the logical outcome of this doctrine. Sentimentality must not be permitted to dominate reason. Finally, then, the writer showed how to this man belonged properly all the titles hitherto lavished upon imagined Supreme Beings” (Benson *n. a.*: 189); “And this, I suppose, will mould men’s thoughts too: it will keep out of danger of superstition” (Benson *n. a.*: 137); “This religion is the supreme obstacle to the consolidation of the race” (Benson *n. a.*: 237). But there is more—one final step forward is taken. The powers of the world of *LW* are not happy to discredit myth and religious thinking³, but they also do not tolerate it any longer, and proceed to its physical extermination as a dangerous threat. What Benson did not know about his prediction is that the battle was not going to be so easy, that many 20th-century Western and/or Westernized men and women were going to realize that reason was not enough, that modernity was not going to bring an earthly paradise⁴, that science and technology could be very dangerous, that there was always to be something else, something unspeakable that only spiritual and symbolic myth could explain. To many, myth was again something useful, meaningful, and

² *The Advancement of Learning* (1605) is the title of a treaty by Francis Bacon (1561-1626), a book that can be regarded as a declaration of independence of science from mythology and one the main promoters of the new *logos*-dominated culture (Armstrong 2005: 124-145).

³ Remember Karl Marx (1818-1883), Charles Darwin (1809-1882), or Friedrich Nietzsche (1844-1900).

⁴ Rather, the world of the landmark poem *The Waste Land* (1922) by T. S. Eliot (1888-1965), based on the classical Arthurian mythical motif of the Holy Grail.

wise⁵, and a world without it, and what it represents, was not necessary or frequently a good, complete, or appealing one⁶.

Secondly, *LW* is a passionately militant Catholic book, a fact which also accounts for its *sensational* nature. After centuries of banning and persecution⁷, to be a Catholic in Victorian and Edwardian Britain meant that you belonged to one of the following three different communities, united only in their common faith (Burns 1961: 11-26): those noble families of traditional Catholics who had never accepted the new Protestant or Anglican denominations and were an example of resistance, and who lived in their rural ghettos; poor Irish immigrants who had to leave their island due to the midcentury famines and settled down in industrial England; and intellectual converts who followed the way opened by Cardinal John Newman (1801-1890) and his Oxford Movement⁸. Robert Hugh Benson's father, Edward Benson, was named Archbishop of Canterbury in 1882 and it was his father himself who ordained his son Robert to the Anglican priesthood after having attended Trinity College, Cambridge. Consequently, it was a very *sensational* event when young, talented, and well-connected Robert first left the Church of England and was received into the Catholic faith in 1903, and secondly was ordained as a Catholic priest in Rome in 1904⁹, to return immediately after to Cambridge to assist the first Catholic chaplain for undergraduate students and the city Catholic parish¹⁰. Additionally, both his priestly ministry and his literary career started the same year, 1904, both also share in the same religious enthusiasm, and both cannot be understood

⁵ The relationship of mythology to science fiction (and other related genres) is close and deep. Many myths reappear in SF by means of their re-enactment or retelling in a modern context after undergoing a social and technological change. This way, the truth they express is made relevant to contemporary societies (Clute/Nicholls 1999: 849-850).

⁶ Contemporary scholars have underlined that "the Bible was clearly a source of potent mythological imagery for the writers of the 1880s, and it continued to be mined by their descendants—the science fiction writers of the 1960s and the 1970s" (Fortunati 1993: 87). Among their early descendants, R. H. Benson must necessarily be included.

⁷ In England, Catholics regained their civil rights only in 1829, and the Catholic ecclesiastical hierarchy was not re-established in England until 1851.

⁸ 'The Oxford Movement' was founded in 1833 by a group of intellectual Anglican clergymen at the University of Oxford who sought to bring the Church of England to its Catholic roots, and ended in 1845, the year when Cardinal John Newman, his most representative member, was received into the Roman Catholic Church, which started a continuous flow of conversions in the wake of Newman. Newman's most influential work was *Apologia Pro Vita Sua* (1865-1866). On September 19th, 2010, Pope Benedict XVI presided over the beatification ceremony of Blessed John Newman in the city of Coventry. He has been the first Englishman living after the 17th century to be declared blessed and regarded as a sound candidate to sainthood.

⁹ The Church of England had not experienced such a commotion since the time of Cardinal Newman's conversion in 1845.

¹⁰ For further details on R. H. Benson's life, see: Cornish *et al.* (1915) and Heap (1996).

without taking into account the convert behind them. R. H. Benson died early, in 1914, when he was only 43 years old. However, he managed to produce and publish more than forty different titles¹¹ ranging from medieval-like mystery plays and lives of British Catholic saints such as St. Thomas of Canterbury, to all kinds of books of spirituality, historical and theological essays, mystical religious poetry, maxims, sermons, and memories or confessions dealing with his own conversion¹². To mention just a few, on the one hand, it is almost impossible to avoid his popular novels dealing with the British Reformation and the Tudor Kings and Queens, where he fully rewrote and openly challenged the official national history versions of the period¹³, and probably opened and led the way that so many popular culture cinema and television producers were to follow during the rest of the 20th century and our beginning of the 21st, when the Tudors have become an object of cult, and, on the other hand, his two so-called apocalyptic novels, our *Lord of the World* (1907) and its sequel *The Dawn of All* (1911).

In the third place, *LW* combined three different genres: utopian (dystopian) literature, millenarianism / end of the world / apocalyptic fiction, and science fiction. It was not a very unusual hybrid product, as the three are used to mixing among themselves very much and very frequently (Bann 1993: 2-3). The term 'Utopia', meaning 'no-place' in Greek, as it is very well-known, was coined by St. Thomas More (1478-1535) with the publication of his *Utopia* (1516) (Bann 1993: 1), but the origin of the genre can be traced back to the Ancient World and Plato's *Republic*¹⁴. Its main characteristic and first purpose was the description of an ideal state, usually isolated islands or gated cities, which offers an essentially future-historical goal or model to be achieved by the active efforts of human beings (Clute/Nicholls 1999: 1260)¹⁵.

But *LW* is not properly a utopian work. A new counter-genre began to proliferate in the last decades of the 19th century and consolidated in the 20th. It depicted hypothetical societies containing images of worlds worse than our own, images of future

¹¹ Consequently, Benson can be regarded as a leading member of the contemporary 'Catholic Literary Revival' in English Literature next to leading names such as: G. M. Hopkins (1844-1889), Hilaire Belloc (1870-1953), G. K. Chesterton (1874-1936), Evelyn Waugh (1903-1966), and Graham Greene (1904-1991).

¹² For further consultation, see: Monaghan (1985), Grayson (1998).

¹³ *By What Authority* (1904), *The King's Achievement* (1905), *The Queen's Tragedy* (1906), and *Come Rack, Come Rope* (1912).

¹⁴ Utopian longings are also linked to religious ideas of Earthly Paradise, Heaven and the Promised Land, and to folkloristic ideas like the Isles of the Blessed (González-Matas 1994: 25-26) (Clute/Nicholls 1999: 1260).

¹⁵ During its long history, the utopian genre has taken on many different forms: from Socratic dialogues, Biblical prophesies, social and political speculation treaties, to science fiction (Kuman 1993: 69).

societies pointing fearfully at the way the world is supposedly going to and asking for a change in direction (Clute/Nicholls 1999: 360). The utopian thought view that had fired the European imagination with dreams of a better future was bankrupt. It had become evident that history was littered with failed utopian experiments, many of them unappealing in their lifetime and bloody in their end (Kuman 1993: 64-65). These new literary experiments were called anti-utopias or dystopias. Within the British tradition, Aldous Huxley's (1894-1963) *Brave New World* (1932) and George Orwell's (1903-1950) *1984* (1949) are the most canonical examples. And Robert H. Benson's *LW* was a clear early 20th century antecedent.

The second part of the nineteenth century in Britain and the rest of Europe witnessed a deep crisis and a general state of malaise and pessimism: profound changes in the social structure, violent process of urbanization, the negative effects of the Industrial Revolution in the countryside, the absolute triumph of technology, the loss of faith in the automatic progress that capitalism had been thought to guarantee, (Fortunati 1993: 84; Trousson 1995: 311; Miller 2005: 33-34). It was no time for Utopias and optimism, but for the pessimistic warning function of Dystopia—calls to humanity to repent, to mend its ways, and to make use of the genre's cathartic and regenerative powers (Fortunati 1993: 88) (Trousson 1995: 311).

Soon these dystopian futuristic fictions combined with another long-established genre which experimented a great comeback at the end of the 19th century and boomed in the 20th century: apocalyptic visions very closely inspired by the last book in the Bible, *The Book of Revelation*¹⁶—visions closely associated with concepts and beliefs such as 'millenarianism', 'end of the world', 'Antichrist' and 'Armageddon': "Endism is rampant, and likely to become even more so as we get closer to the end of the second millennium. Millennial endings, even more than centurial ones, give rise to millennial imaginings" (Kumar 1993: 63; Fortunati 1993: 81). And the idea, among others, that we might easily destroy ourselves and our world as our weapons of war become more powerful did the rest (Clute/Nicholls 1999: 383). *LW* is one of the most notable examples of dystopian apocalyptic fantasy¹⁷.

¹⁶ Benson follows St. John the Evangelist's scriptures very closely: "Rather it appears as if at last the time was come of which the apostle spoke when he said that 'that day shall not come, except there comes a falling away first, and that Man of Sin be revealed, the Son of Perdition, who opposeth and exalteth himself above all that is called God'" (Benson *n. a.*: 124).

¹⁷ Among the many milestones of dystopias having this great Christian myth as their backdrop, it is possible to mention: Edward B. Lytton's *The Coming Race* (1871), Samuel Butler's *Erewhon* (1872), R. Jefferies's *After London* (1885), W. Hudson's *A Crystal Age* (1887), William Morris's *News from Nowhere* (1890), H. G. Wells's *The Time Machine* (1895), E. M. Forster's *The Machine Stops* (1909), or Ray Bradbury's *Fahrenheit 451* (1953), etc. (Fortunati 1993: 84-86; Trousson 1995: 311).

But, together with dystopias and end of the world tales, there was a new tradition of futuristic fantasy which was born in pre-20th-century times and which frequently blended with the previous ones: 'science fiction', a genre that has many precedents (Edgar Allan Poe), called 'proto-SF'¹⁸, but which did not consolidate until the end of the 19th century. The term 'science fiction' only came into general use in the 1930s and the genre has always been characterized by its lack of homogeneity and of agreement about what it exactly is. Historically, it grew from the merging of many distinct genres, from utopias to space adventures, and it must show a deep excitement in the future and in scientific attempts to understand the universe (Clute/Nicholls 1999: 314, 965). As many of the titles mentioned before, *LW* also participates in the conventions of SF, sometimes very clearly so: "For example, the announcement made by Klein, the astronomer, twenty years before, that the inhabitation of certain planets had become a certified fact—how vastly this had altered men's views of themselves" (Benson *n. a.*: 25).

3. LINGUISTIC INNOVATION AND THE TERMINOLOGY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

LW is a sensational book in many ways. But next to the challenging contents, the genres of dystopian, millenarian or SF fantasies, or any merge of them all like Benson's book, must be endowed with as many as possible examples of linguistic innovation, *i.e.*, newly coined words, phrases or slogans, to be credible (Greven-Borne 2005: 200). Consequently, languages and Linguistics have always played a surprisingly important role in SF and is associates, being Orwell's Newspeak the most celebrated example of language in the service of social control, but neither the first nor the only one (Clute/Nicholls 1999: 723-724). Different writers have frequently devised means of communication ranging from body and sign languages to mathematical symbology, limited only by the scope of their personal imagination (Clute/Nicholls 1999: 251).

In this regard, Benson also plays with languages a great deal. Indeed, the novel is a three-language work of fiction: English, Latin and Esperanto. English is the language of the main characters and of the Britain where most of the action takes place. Latin is the language of the Catholic Church and of the only surviving counter-power. And Esperanto is the new triumphant international language destined

¹⁸ Many of the roots of proto science fiction are closely associated with the religious imagination, and contemporary SF recovered a strong interest in certain mythical and transcendental themes. Mary Shelley's *Frankenstein* (1818), for example, presents a scientist as a usurper of the prerogatives of God (Clute and Nicholls 1999: 1000).

to erase all others: “It appears certain that the Bill establishing Esperanto for all state purposes will be brought in June” (Benson *n. a.*: 36); “Latin should become to the Church what Esperanto was becoming for the world” (Benson *n. a.*: 102). The language unification of mankind, however, in Benson’s critical view, is just another means of oppression that facilitates massive manipulation. An imposition as dangerous as the following ones: “His title should be that of President of Europe... involved the danger of a united Europe increased tenfold” (Benson *n. a.*: 116-117); “What of universal peace—peace, that is to say, established by others than Christ’s method?” (Benson *n. a.*: 66).

Whatever the interpretation of this linguistic achievement, the fact is that the novel not only included phrases in Latin, but in Esperanto as well: “Julian Felsenburgh. La Prezidante de Uropo” (Benson *n. a.*: 121), giving it an extra amount of originality and of prophetic powers¹⁹.

On the other hand, the main source of linguistic innovation in this novel originates in the terminology of science and technology. SF makes extensive use of what is known as ‘imaginary science’, a kind of science that contradicts what we know of the sciences, usually physics, but which allows the writer a kind of unique and typical imaginary freedom. Closely associated with this science, there appear ‘technology’ and ‘machinery’, another continual concern in these genres. Since the last years of the 19th century, machines and their social impact have exerted an ever-greater powerful fascination upon the popular imagination, but not everybody agreed with their positive effects. Many started soon to suspect and fear that moral, social and spiritual values, essential to human happiness, were placed in hazard by this technological advancement. So, SF has always shown a very ambivalent attitude to technology and its threats, from total optimism to total pessimism (Clute/Nicholls 1999: 613-614, 754-756, 1202). *LW* and Benson shared this pessimistic suspicion, but this did not prevent the inclusion of a complete apparatus of machines and techno-scientific futuristic inventions in the pages of the novel. And these inventions had to be described with the help of linguistic innovation and terminological fantasies.

4. A HISTORY OF TWO SPANISH RENDERINGS 1909 AND 2006

For the purposes of this chapter, we will only take into consideration two of the Spanish translations existing, the ones published at the beginning of the 20th and

¹⁹ In 1907, while Benson was in Cambridge as chaplain and parish priest, and the year when *LW* was published, the city of the medieval university held the III Esperanto Conference which was a complete success. Those were the years when the ideal of a neutral international language was on the rise, but Benson did not participate in the enthusiasm, as his novel proves.

the 21st centuries²⁰. First, it was translated in 1909, only two years after the publication of the original, by a Spanish priest, Father Juan Mateos, who was, no doubt, seduced by the strong religious contents, by the enthusiastic and energetic approach to these subject matters, and by the novelty of using of these genres for Catholic apologetic purposes. Somehow, Father Mateos managed to get his translation, *El amo del mundo* (*AM*), published by a reputed publisher from Barcelona, Gustavo Gili, which meant some degree of reception. The translation even knew a second edition in 1956.

However, when in 2006 another Spanish publishing house, Homolegens, decided to publish R. H. Benson's menacing novel, they did not want to use the former translation anymore, but to entrust a new rendering to a new translator, Miguel Martínez-Lage. The title was different to avoid any confusion: *Señor del mundo* (*SM*). They probably regarded the first one as too old-fashioned, not without reason. Homolegens is specialized in publishing books with a strong Catholic orientation, which means that the reception of *LW* in Spanish has always been promoted by Christian and confessional circles of supporters. It is also clear that this new attention paid to Benson participates in that moderate new interest in his work mentioned above.

However, the best option to get to know, in some detail, a translation is to describe and study some of its constituents, as systematically as possible, as DTS invites researchers to do (Toury 1980: 112-121). In this regard, this section will benefit from the Translation Studies concept of 'texteme', defined as follows: "Any linguistic or textual feature (from a single sound to an entire textual segment) which takes on a special functional significance in a given literary text or context" (Shuttleworth/Cowie 1997: 168). The long, artistic text that we know as a novel is so rich that we can only aim to partial descriptions and comparison between source text and target text(s), and between target texts among themselves. Here, according to our title, research objectives and hypothesis, and case study (*LW*), the segments to study will be more closely related to language innovation and futuristic terminology. This objective will be fulfilled by means of a few very representative examples.

²⁰ The rationale behind this decision lies in comparing two translations separated by as much time as possible.

5. EXAMPLES

5.1. *Ministers of euthanasia*

In one of the novel chapters, after an accident, this is what happens, related by one of the main characters: “Down the steps of the great hospital on the right came figures running now, hatless, each carrying what looked like an old-fashioned camera. She knew what those men were, and her heart leapt in relief. They were ministers of euthanasia” (Benson *n. a.*: 30).

Whereas the second translation is very close in wording and phrasing to the original, the first one is much longer: the hospital was close-by, the cameras (in the plural) were like boxes made of ebony, the men are public service officers, ‘euthanasia’ is defined in full terms, and so on. The result is a much longer paragraph:

Entonces, en las escaleras del gran hospital inmediato aparecieron varios hombres que acudían presurosos con la cabeza descubierta y provistos cada uno de una caja de ébano muy semejante a las antiguas cámaras fotográficas. Mabel comprendió en el acto quiénes eran aquellos funcionarios, sintiendo que su corazón se descargaba algún tanto de la terrible angustia que la oprimía. Los que así se precipitaban en socorro de los heridos, desempeñaban el cargo de ejecutores de la eutanasia o muerte dulce, y sus aparatos poseían la virtud de suspender instantáneamente todo género de sufrimientos, produciendo una agonía tranquila y suave como el principio de un sueño reparador (Benson 1956: 39-40)²¹.

Por las escaleras del gran hospital que se hallaba a su derecha aparecieron a la carrera varias figuras, sin sombrero, cada una de ellas portando lo que parecía una anticuada cámara de fotos. Sabía bien quiénes eran, y el corazón te dio un brinco de alivio. Eran los administradores de eutanasia (Benson 2006: 37).

It is a very well-known fact that ‘explicitation’ is clearly regarded as a most typical ‘universal of translation’ which is independent of the influence of the specific language pairs involved in the process of translation (Laviosa 2001: 288-289). Translators usually insert additional words and raise the target text’s level of explicitness, and Father Juan Mateos’s 1909 translation does really prove this claim beyond any doubt. His *AM* (1956), more enthusiastic even than the ST, expands condensed passages, adds modifiers, qualifiers and conjunctions, adds extra information and lengthy explanations, clarifies continuously, describes in much more detail, etc. His

²¹ This passage by Father Mateos can only be properly understood considering the presence of the same rhetorical irony as the original text displayed. Original writer and translator share the same religious beliefs and Christian ideology which neutralizes much of the ideology and translation problem (Fawcett 2001: 106-111).

product doubles the size of the original in words and pages. It can be termed a mine for a researcher interested in ‘explicitation and translation’. This is the likely reason why the 2006 publishers wanted a new translation done. Cost saving and portability were probably considered. Martínez-Lage’s *SM* (2006) does not present such explicitation excesses at all. Additionally, it cannot be denied that Mateos’s style, with its rich vocabulary and complex syntax, is much more beautiful, but it also sounds somewhat dated for contemporary readers, more a classic than a novelty, which can be seen as an extra difficulty.

5.2. *Underground living*

The New London imagined by Benson has conquered the ground below for habitation purposes, and it has been made possible thanks to several technical breakthroughs: ‘artificial sunlight’, ‘spring-like artificial woods’, ‘exact temperature of 18° Centigrade’, ‘indestructible pleasant materials’, ‘electric fire’, ‘hydraulic lifts’, etc. Ironic, sarcastic or not, this is what Benson wrote:

It was very silent room in which the three men sat, furnished with the extreme commonsense of the period. It had neither window nor door; for it was now sixty years since the world, recognizing that space is not confined to the surface of the globe, had begun to burrow in earnest. Old Mr. Templeton’s house stood some forty feet below the level of the Thames embankment, in what was considered a somewhat commodious position, for he had only a hundred yards to walk before he reached the station of the Second Central Motor-circle, and a quarter of a mile to the vapor-station at Blackfriars. He was over ninety years old, however, and seldom left his house now. The room itself was lined throughout with the delicate green jade-enamel prescribed by the Board of Health and was suffused with the artificial sunlight discovered by the great Reuter forty years before; it had the color-tone of a spring wood and was warmed and ventilated through the classical friezed-grating to the exact temperature of 18° Centigrade. Mr Templeton was a plain man, content to live as his father had lived before him. The furniture, too, was a little old-fashioned in make and design, constructed however according to the prevailing system of soft asbestos enamel welded over iron, indestructible, pleasant to the touch, and resembling mahogany. A couple of bookcases well filled ran on either side of the bronze-pedestal electric fire²²

²² Benson makes extensive use of the word ‘electric’ and to everything related to ‘electricity’ in his novel. As many Americans, he proved to be fascinated by the US inventor Thomas Alva Edison (1847-1931) who became a hero figure during his lifetime, and whose exploits were much imitated in SF and related genres, for example the so-called ‘Edisonde’ or any story featuring a young US male inventor hero (Clute and Nicholls 1999: 341, 368). Other scientists and inventors whose popular admiration and hero-worship were reflected in much popular fiction, were Louis Pasteur (1822-1895) and Albert Einstein (1879-1955).

before which sat the three men; and the further corner stood the hydraulic lifts that gave entrance, the one to the bedroom, the other to the corridor fifty feet up which opened on the Embankment (Benson *n. a.*: 9).

As far as these inventions were concerned, both translators were very respectful with their original text: 'luz solar artificial / luz solar artificial', 'imitaba bosques en primavera / arboleda en primavera', 'temperatura fija en los 18° centígrados / temperatura exacta de 18° centígrados', 'substancia indestructible / indestructible', 'estufa eléctrica / fuego eléctrico', 'ascensores eléctricos / ascensores hidráulicos' (Benson 1956: 3-4) (Benson 2006: 7-8). And, as can be easily tested, the 21st century translator did not make any attempt to update these generally very average technical advances for his present-day world.

5.3. *Noise and silence*

This futuristic world is obsessed with silence and takes a great deal of trouble for eliminating noise, with the help of science and technology, in clear contrast with Victorian London and Industrial Revolution England:

There was surprisingly little sound, considering the pressure of the population; and, with the exception of the buzz of the steel rails as a train fled north or south, and occasional sweet chord of the great motors as they neared or left the junction, there was little to be heard in this study except a smooth, soothing murmur that filled the air like the murmur of bees in a garden (Benson *n. a.*: 21-22).

The huge Government offices were luxuriously provided with sound-deadening apparatus, and not even the rolling of the vast motors within a hundred yards was able to send a vibration through the layers of rubber on which the walls rested. There was only one noise that could penetrate, and that was the sound of thunder. The experts were at present unable to exclude this (Benson *n. a.*: 235).

What he had heard downstairs seemed strangely to illuminate that vision of splendid prosperity that lay before him. The air was as bright as day; artificial sunlight had carried all before it, and London now knew no difference between dark and light. He stood in a kind of glazed cloister, heavily flooded with a preparation of rubber on which footsteps made no sound (Benson *n. a.*: 17).

The Spanish translators, again, were very faithful, the contemporary one included, who continued to be as risk-averted as usual, and an invention such as a

‘sound-deadening apparatus’ is translated as ‘aparatos que apagaban todo género de ruidos’ (Benson 1956: 342-343) and ‘aparatos que amortiguaban todos los ruidos’ (Benson 2006: 310).

5.4. *Futuristic city*

One of the novel passages shows how a character pauses for a while and enjoys contemplating the magnificent urban development in front of him. Even the few churches left, and their spires, are not a big eye-sore:

He stood one moment or two at the door after his wife had gone, drinking in reassurance from the glorious vision of solid sense that spread itself before his eyes; the endless house-roofs; the high glass vaults of the public baths and gymnasiums; the pinnacled schools where Citizenship was taught each morning²³; the spiderlike cranes and scaffoldings that rose here and there; and even the few pricking spires did not disconcert him [...] One described the Government engineering works that he had visited, the breathless haste that dominated them (Benson *n. a.*: 28-29)

The first translator rendered ‘spires’ for some much more explicit, as usual in him, but still faithful: ‘contemplaba con orgullosa fruición, apenas atenuada por las escasas flechas indicadoras de los templos que aún conservaba la populosa ciudad’ (Benson 1956 37). However, the second translator behaved much more boldly this time and translated ‘spires’ for ‘rascacielos’ (skyscrapers): “...e incluso los contados *rascacielos*, que no le desconcertaban” (Benson 2006: 34-35). He probably could not help it for once.

5.5. *Old gadgets*

Benson’s futuristic imagination²⁴, however, takes a break from time to time, and the novel still makes room for not very advanced or revolutionary machines and other technical means: “Oliver Brand, the new member for Croydon, sat in his study,

²³ Another classic motif of utopian fiction is the interest in educating utopian citizens. Men and women must be trained to fit in their new utopian constructions, and without this there will not be any successful ideal society (González-Matas 1994: 46-47).

²⁴ Benson does not set a fixed date for his future prophesies. He is very ambiguous in the use of time. Generally, SF future is divided into two different categories ‘far future’ and ‘near future’. In Benson’s novel there are still some characters who live in the old times. So, readers are introduced into a ‘near future’ or threatening time that we may one day have to live. However, as the plot advances, a far future or ultimate time takes over, taking readers as far as they can reach, to eschatology and end of the world (Chute/Nicholls 1999: 415, 856).

looking out of the window over the top of his typewriter [...] Then he set his lips, laid his fingers on the keys once more, and went on speech-constructing” (Benson *n. a.*: 21-22); “Every telegraph station if guarded night and day” (Benson *n. a.*: 24). The previous ‘skyscraper exception’ is just that—an exception. Most generally, both translators, even the 2006 computer-age one, are too faithful to their original, as it has been mentioned before: “máquina de escribir” (Benson 1956: 33, 25), “máquina de escribir (Benson 2006: 23-24)”, “estaciones transmisoras” (Benson 1956: 28), and “estación de telégrafos” (Benson 2006: 27).

5.6. *Weapons of mass destruction*²⁵

Benson predicted in his *LW* the massive bombing of cities from the air²⁶, something which, unfortunately, was to happen not many years after the publication of the novel²⁷:

If not, there will be a catastrophe such as never has been even imagined. The whole human race will be at war, and Either East or West will be simply wiped out. These new Benninschein explosives will make certain of that [...] Now, if tales were true, entire towns would be destroyed with a single shell. The new conditions were unimaginable (Benson *n. a.*: 55).

Both his Spanish translators are unanimous this time to add some extra emphasis when they translated ‘towns’ for ‘ciudades’ (cities), instead of pueblos (towns): “destruir *ciudades* enteras” (Benson 1956: 80-81), and “destruir *ciudades* enteras con una sola bomba” (Benson 2006: 72-73).

5.7. *Artificial food*

Readers must not be persuaded to believe that Benson is very much fond, or a real supporter, technical advances, even when they *seem* positive for the wellbeing of

²⁵ According to Clute and Nicholls: “In the second half of the 19th century, when the effects of technological progress on society became the subject of widespread speculation, the advance of weaponry became one of the most important stimulants of the imagination... The Imagination of writers leaped ahead to imagine all kinds of weapons” (1999: 1305). Benson’s novel is just another example of this trend.

²⁶ He also predicted the Cold War arms race. At the beginning of the novel, the world of *LW* is divided between two warring superpowers, East and West, and a third neutral one: America. The situation is very similar to that depicted in George Orwell’s novel, *Nineteenth Eighty-Four* (1949).

²⁷ Nuclear power has been termed one the successful prediction of science fiction and a proof that it can also make realistic prophesies (Clute/Nicholls 1999: 881).

humankind²⁸. Indeed, his subtle ironical approach to scientific-technical progress can be inferred from passages as the following:

The entrée was not very successful, she thought; the new foodstuff was not up to the old it was a trifle gritty: she would see about it afterwards. There was a clink, a soft sound like a push, and the centerpiece snapped into its place, bearing an admirable imitation of a roasted fowl [...] “Oh! It’s the foodstuff again: she’s never got accustomed to it; she says it doesn’t suit her” (Benson *n. a.*: 27).

This elegant, very British, sense of humour was clearly understood, and probably kept, by his translators:

El nuevo género de alimentos no acababa de satisfacerla. «Sin duda –pensaba interiormente– no eran para la gente de edad, adolecían de algún tanto ásperos; pero ella se enteraría de todo después». Oyóse en este instante el sonar de un timbre, seguido de una vibración suave de la mesa, y el centro de ésta reapareció en su lugar adornado con un bibelot que remedaba admirablemente la forma de una ave asada (*sic*) [...] Yo creo que le disgusta la comida; no puede acostumbrarse a los preparados artificiales; no le sientan bien, según la he oído decir (Benson 1956: 34-35).

El entrante no tuvo una gran aceptación, se dijo; los nuevos alimentos no estaban a la altura de los antiguos. Resultaban algo arenosos. Ya se encargaría ella de ponerle remedio en la medida de lo posible. Se oyó un ruido de platos, un sonido suave, y el centro de la mesa volvió a encajar en su sitio, ofreciendo una imitación admirable de faisán asado [...] Pues tiene que ser otra vez la comida. Jamás se acostumbrará. Dice que no le sienta bien (Benson 2006: 32-33).

5.8. *Audiovisual communication*

Another area of progress where Benson futuristic imagination did not produce anything very spectacular was the prediction of possible advances associated with broadcasting information and images. Only once there is a short reference to what was going to be a key future invention which was to change life ever after: “And at

²⁸ When Benson described Rome, the second city of the novel with London, and in full symbolic opposition with the latter, presents an isolated place where all technical advances are banned as another means of resistance: “Rome had stood still... All had seemed unchanged—or rather it had reverted to the condition of nearly one hundred and fifty years ago... the trams ceased to run; volors were not allowed to enter the wails... Here were to be seen the ancient inconveniences, the insanitary horrors” (Benson *n. a.*: 99); “It was a sight of extraordinary peace... no terrible evidence of civilization and manufacturing strenuous, fruitless effort” (Benson *n. a.*: 196).

the half hour precisely the announcement was made by means of the electric placards in every quarter of London, as well as in all large provincial towns” (Benson *n. a.*: 81). His translators kept this short reference, but neither insisted on it nor expanded it: “los cuadros oficiales de anuncios la inscripción eléctrica” (Benson 1956: 119), and “el anuncio por medio de los paneles eléctricos” (Benson 2006: 107).

5.9. *Wired/wireless*

Indeed, the inhabitants of this London and this world of the future rely mainly on unreliable cables for long distance communication: “He sent a desperate wire to his aunt asking for news; and sat, shaking in his chair, awaiting the answer” (Benson *n. a.*: 30), “Her heart leapt at the sound of her husband’s voice, tiny and minute across the miles of wire” (Benson *n. a.*: 60). Likewise, his translators, even the 21st century one, used words completely dated for 21st century readers: “radiograma” (Benson 1956: 40); “cablegrama” (Benson 2006: 37).

Nevertheless, the final chapters of the novel treasured a surprise. In the world of *LW* it is also possible wireless communications, marking a real technological transition period where both systems overlap:

He did not even move His head as the other came up, but once more pressed on the lever that, communicating with the twelve-foot pole that rose through the pent-house overhead, shot out the quivering energy through the eighty miles of glimmering air that lay between Nazareth and Damascus. This simple priest had scarcely even by now become accustomed to this extraordinary device invented a century ago and perfected through all those years to this precise exactness—that device by which with the help of a stick, a bundle of wires, and a box of wheels, something, at last established to be at the root of the matter, if not at the very root of physical life, spoke across the spaces of the world to a tiny receiver tuned by a hair’s breadth to the vibration with which it was set in relations (Benson *n. a.*: 201-202).

Both translators clearly emphasized this technological breakthrough in their texts: “porque sólo así se comprendía que pudiera hablar a través de los espacios del mundo a un minúsculo receptor de metal” (Benson 1956: 296-297); “servía para hablar a través de los espacios del mucho con un pequeño receptor, afinado al milímetro con la vibración en relación con la cual estaba calibrado al detalle (Benson 2006: 268).

5.10. *Aerial means of transport*²⁹

Planes, or *volors*, as they are called in the novel, are Benson's number one scientific-technical invention. They appear in almost all chapters and play key plot functions. However, they also prove the limits of Benson's futuristic imagination. He could not imagine what flying travel was going really to be like, or the speed aircraft were going to reach. His descriptions seem very naïve for contemporary readers, and *volors* looked much more like clumsy flying trains or ferries, than real supersonic airplanes:

The indicator above his seat moved its finger from one hundred to ninety miles [...] and stretching his feet on the empty seat opposite. He was alone in the compartment (Benson *n. a.*: 96).

The only sound, of which he had long ceased to be directly conscious, was that of the steady rush of air, less shrill now as the speed began to drop down –down– to forty miles an hour. There was a clang of a bell, and immediately he was aware of a sense of faint sickness as the car dropped in a glorious swoop (Benson *n. a.*: 99).

He had left London a bare twelve hours before, and now here he sat in a place which was either a stagnant backwater of life, or else the very mid-current of it (Benson *n. a.*: 101).

Staring unseeingly at the sleek, polished monster that lay netted in steel at their feet, and the great folded fins that would presently be cutting the thin air at a hundred and fifty miles an hour. Then Percy, by a sudden movement, turned from the others, went to the open window that looked over Rome (Benson *n. a.*: 151).

A few minutes later, the four ecclesiastics were sitting at their round table in a little screened compartment of the dining room in the bows of the airship. It was an excellent dinner, served, as usual, from the kitchen in the bowels of the *volor*, and rose, course by course, with a smooth click, into the center of the table. There was a bottle of red wine to each diner, and both table and chairs swung easily to the very slight motion of the ship (Benson *n. a.*: 156-157).

Then, as once more the car cried aloud like a lost sheep, there answered it, it seemed scarcely ten yards away, first one windy scream of dismay, another and another; a clang of bells, a chorus broke out; and the air was full of the beating of wings [...] Then the crowd melted as the conductor came through (Benson *n. a.*: 158-159).

²⁹ SF has always speculated about future means of transportation (Clute and Nicholls 1999: 1237).

Both translators kept all the train-like and ferry-like descriptions, services aboard, speed limits, travel times, and everything else related to *volors* word for word. It is something very understandable in the case of the first early 20th century translator. However, it is something much more difficult to believe for an early 21st translator.

When translating the word *volor*, however, they behaved differently. The first one rejected to import the neologism, and rather he used a pre-existing Spanish word, ‘volador’. The second translator did import the neologism ‘volor’, as he was probably aware of the fact that these kinds of new words are a very typical linguistic trait of science fiction and other futuristic genres: “la plataforma destinada a servir de apeadero a los voladores” (Benson 1956: 225); “la plataforma de los volores” (Benson 2006: 203); “situada en las entrañas del volador” (Benson 1956: 233); “la cocina situada en las entrañas del volor” (Benson 2006: 211).

6. INTERTEMPORAL TRANSLATION, COMPENSATION, ADAPTATION, OFFER OF INFORMATION

We believe that the previous examples have proved very clearly that the science fiction technical predictions made by Benson in 1907 are absolutely dated from the point of view of 21st readers, even for those not necessarily very familiar with the latest fantasies of the genre. Therefore, we have a literary work which sounds quaint and looks like an object that will be mainly appreciated by scholars, which is not necessarily bad. However, it is also possible to believe that *LW* deserves a better luck, to defend that it still can appeal to the wider reading public, both in English and in Spanish or in other languages. Benson could have been a poor science fiction writer, but his talent and visionary powers for dystopia and millenarianism fiction tales were matchless. His novel, this sensational novel, still has many messages to pass on, many menaces to warn against. What can be read from this book is or may be happening in front of our eyes. We are witnesses. So, what to do?

We can resort to the concept of ‘intertemporal translation’ (Robinson 2001: 114-115), so closely indebted to Jakobson’s ‘interlingual’ and ‘intralingual translation’ (1959: 232-239). All translations are intertemporal, as some time has always passed between the writing of the original and the writing of a translation of it. But time matters. To modernize a medieval text written in old English is not the same as editing the short story you wrote last week. Regarding *LW* (1907), both Spanish translations, if read today —*SM* (1909) and *DM* (2006)—, reflect the fact that it is a text that has aged quickly and whose technical prophecies will probably make us smile rather than feel alarmed or threatened. It is logical if you read a translation dated 1909, but is it admissible for a present-day translation? Could not the job not

have been done otherwise? ‘Intertemporal translation’ normally refers to translation between two forms of the same language separated by the passage of time, but our proposal points to the following two compound concepts: ‘intertemporal intralingual translation’ and ‘intertemporal interlingual translation’, and to a claim: two modernized, technique-oriented and SF-friendly version of the original and a new Spanish translation are possible.

Secondly, we can turn to the concept of ‘compensation’ (Harvey 1995: 65-86; 2001: 37-40), understood as the translation technique which makes up for the loss of a source text effect, the impact of scientific-technical prophecies here. The idea would be to produce a new text where science-fiction machinery, for example, would be surprising and appealing, compensating what the text can or never could offer, considering the new contemporary readers and their needs, and asking for a great deal of creativity from the translator.

‘Adaptation’, in the third place, can be a safe helpful concept here (Bastin 1993: 473-478; 1996; 2001: 5-8). Here it will not be seen as a betrayal, destruction or violation of the original text, but a phenomenon that is can termed translation if a wider concept of translation is adopted. To be more precise, what *LW* and any possible future translation would require is a kind of global and bold updating or replacement of outdated futuristic imagery to gain new readerships and avoid communication and functional disruptions.

Finally, the Theory of the Skopos, or socio-functional approaches to translation, has defended very successfully the idea that the overriding factors in any ‘translation act’ must be the ‘function of the target text’ and the ‘needs of the target readers’. Consequently, a source text is not something sacred, but nothing more and nothing less than an ‘offer of information’ that may be used totally, or partially, by the producer of the target text in consonance with keeping the function and needs. If applied to *LW*, the logical conclusion would be that it is not sacred, that it is an offer of information, that its dystopian and apocalyptic functions are the outstanding contents, and that it and its translations can be modernized, adapted/updated and/or compensated to reach contemporaries readers and let them benefit from its warnings.

7. A CONCLUSION AND A PROPOSAL

At the beginning of this article, we informed our readers that there were two different translations of R. H. Benson’s novel *Lord of the World* (1907) The first one, *El amo del mundo*, published only two years after the original, in 1909, although dated for contemporary readers, is very acceptable, well-written, personal, thanks to its

massive explicitation strategies, and shared, for better or worse, the spirit and intentions of the original. However, the second translation, *Señor del mundo*, published almost a century after, in 2006, was, from our point of view, a reception failure. Homolegens, its Catholic apologetic publisher, aims to popularize Catholic subject matters and writers. This translation does not serve this purpose. It is as dated as its original. En extra imaginative effort could have been done. Maybe a future more creative, function-driven and reader-oriented version will do the job one day. It will be worthwhile.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armstrong, Karen (2005), *A Short History of Myth*. Edinburgh: Canongate.
- Baker, Mona (ed.) (2001), *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.
- Bann, Stephen (1993), «Introduction», in Krishan Kumar and Stephen Bann (eds.), *Utopias and the Millennium*. London: Reaktion Books, pp. 7-16.
- Bastin, George (1993), «La notion d'adaptation en traduction», *Meta*, 38(3), pp. 473-478. DOI: <https://doi.org/10.7202/001987ar>
- Bastin, Georges (1996), *¿Traducir o adaptar?* Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Bastin, Georges (2001), «Adaptation», in Mona Baker (ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge: pp. 5-8.
- Benson, Robert Hugh (n. a.), *Lord of the World* [1907]. Doylestown, PA: Wildside Press.
- Benson, Robert Hugh (1956), *El amo del mundo* [1909], trans. Juan Mateos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Benson, Robert Hugh (1988), *El amo del mundo*, trans. Rafael Gómez López Egea. Madrid: Ediciones palabra.
- Benson, Robert Hugh (2006), *Señor del mundo*, trans. Miguel Martínez-Lage. Madrid: Homo Legens.
- Burns, Thomas (1961), *El catolicismo contemporáneo en Inglaterra*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Cornish, Blanche W. et al. (1915), *Memorials of Robert Hugh Benson*. London: Burns & Oates.
- Clute, John and Nicholls, Peter (eds.) (1999), *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit.
- Dias de Carvalho, Adalberto (2005), «From Contemporary Utopias to Contemporaneity as a Utopia», in Fátima Vieira and Marinela Freitas (eds.), *Utopia*

- Matters. Theory, Politics, Literature and the Arts*. Porto: Universidade do Porto, pp. 63-80.
- Fawcett, Peter (2001), «Ideology and Translation», in Mona Baker (ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 106-111.
- Fortunati, Vita (1993), «The Metamorphosis of the Apocalyptic Myth: from Utopia to Science Fiction», in Krishan Kumar Stephen Bann (eds.), *Utopias and the Millennium*. London: Reaktion Books, pp. 81-89.
- González-Matas, Enrique (1994), *Utopías sociales contemporáneas*. Málaga: Editorial Algazara.
- Grayson, Janet (1998), *Robert Hugh Benson*. Lanham, MD: University Press of America.
- Greven-Borde, Hélène (2005), «The Dynamics of Space in the 20th Century Utopian / Dystopian Fiction», in Fátima Vieira and Marinela Freitas (eds.), *Utopia Matters. Theory, Politics, Literature and the Arts*. Porto: Universidade do Porto, pp. 199-218.
- Harvey, Keith (1995), «A Descriptive Framework for Compensation», *The Translator*, 1(1), pp. 65-86. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.1995.10798950>
- Harvey, Keith (2001), «Compensation», in Mona Baker (ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 37-40.
- Heap, Nicholas G. (1996), *Robert Hugh Benson (1871-1914). Catholic, Novelist, and Apologist: Toward the Restoration of the Portrait*. Doctoral Thesis. Oxford: O. U. Press.
- Jakobson, Roman (1959), «On Linguistic Aspects of Translation», in Reuben Arthur Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, MA/New York: Harvard University Press/Oxford University Press, pp. 232-239.
- Kumar, Krishan and Stephen Bann (eds.) (1993), *Utopias and the Millennium*. London: Reaktion Books.
- Kumar, Krishan (1993), «The End of Socialism? The End of Utopia? The End of History?», in Krishan Kumar and Stephen Bann (eds.), *Utopias and the Millennium*. London: Reaktion Books, pp. 63-80.
- Laviosa, Sara (2001), «Universals of Translation», in Mona Baker (ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 288-291.
- Miller, Timothy (2005), «Out to Save the World: Scholars and the Utopian Vision», in Fátima Vieira and Marinela Freitas (eds.), *Utopia Matters. Theory, Politics, Literature and the Arts*. Porto: Universidade do Porto, pp. 33-36.
- Monaghan, Rita (1985), *Monsignor Robert Hugh Benson*. Brisbane, Queensland: Boolarong Publications.

- Nord, Christiane (1991), «Skopos, Loyalty and Translation Conventions», *Target*, 3(1), pp. 91-109. DOI: <https://doi.org/10.1075/target.3.1.06nor>
- Nord, Christiane (1997), *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Pearce, Joseph (2001), «R. H. Benson: Unsung Genius», *Lay Witness Magazine* (January-February). <<http://www.catholicauthors.com/benson.html>> (accessed October 17, 2024).
- Pearce, Joseph (2006), «R. H. Benson: el genio olvidado», in Robert Hugh Benson. *Señor del mundo*, trans. Andrés Rojo. Madrid: Homo Legens, pp. ix-xiii.
- Robinson, Douglas (2001), «Intertemporal Translation», in Mona Baker (ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 114-116.
- Shuttleworth, Mark and Cowie, Moira (1997), *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Toury, Gideon (1980), «The Adequate Translation as an Intermediating Construct. A Model for the Comparison of a Literary Text and its Translation», in *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University/The Porter Institute for Poetics and Semiotics, pp. 112-121.
- Trousseau, Raymond (1995), *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, trans. Carlos Manzano. Barcelona: Ediciones Península.

The antihero and his symbols in *Breaking Bad* and *Don Quixote*

Nadia López-Peláez Akalay
Jesús López-Peláez Casellas

I. INTRODUCTION: «DESOCUPADO LECTOR»¹

Despite its widespread critical acclaim and recognition as one of the greatest television series of all time (McKeown *et al.* 2015: 147-148), *Breaking Bad* (Gilligan 2008-2013) has received relatively limited attention within the realm of academic research. One of the shows that would shape the cultural impact of television for years to come, Vince Gilligan's «product» was fairly quickly incorporated into the Olympus of modern TV during what now we may retrospectively call the Golden Age of the network, silver screen. This chapter aims at examining the similar ways in which the archetypal antihero is constructed in two texts that differ immensely. If research papers on *Breaking Bad* seem scarce, then comparative studies that examine the show alongside other television series or within broader audiovisual or literary contexts are fewer still. Xaquín Núñez Sabarís (2019: 53-71) produced a fairly thorough intertextual analysis on Gilligan's magnum opus and Miguel de Cervantes' *Don Quixote* (1605-1615), a narrative in two parts oftentimes considered one of the earliest, if not the first, modern novel ever written.

T. S. Eliot once said that «no poet, no artist of any art, has his complete meaning alone; [h]is significance [...] is the relation to the dead poets and artists» (1950: 49) Intertextuality is a concept in literary theory that refers to the connectedness of

¹ The first words to *Don Quixote's* prologue are undoubtedly noteworthy in terms of intertextual analysis. Like *Breaking Bad's* first frame, showing the protagonist directly looking at the camera and pointing with a gun, the quixotic narrator also meddles with the fourth wall separating audience or readership from cultural or literary product. The «careless reader» in Cervantes' Spanish Golden Age can find a match in the average TV show viewer from the twenty-first century.

texts, where one work refers to, influences, or echoes the others. The term was first coined by literary theorists Mikhail Bakhtin in the 1940s and 1950s, Julia Kristeva in the 1960s, Gérard Genette (1980s) and Juri Lotman in the 1970s and 1980s, and it builds on the ideas of Ferdinand de Saussure (1916), who emphasised the dialogic nature of language and literature and the heterogenous structure of texts: «any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another» (Kristeva 1980: 66-67). Through, for example, direct references, allusions, or shared themes, texts are never isolated creations but are always in conversation with other works and with the world (Bakhtin 1981: xxiv). Since then, the notion of intertextuality has been popularised, almost becoming a household name, making its way as a central factor of all literary criticism. Ultimately, intertextuality underscores the idea that meaning is not fixed or self-contained within a single work but emerges from the network of relationships between these ‘nodes’, to put it in Foucauldian terms (1969). This approach allows for a deeper understanding of how literature and other forms of media evolve, reflecting and contributing to the eternal cultural conversation. In his seminal *Palimpsests* (1982), Gérard Genette refers to this process: «the art of making new things of old has the merit, at least, of generating more complex and more savory objects than those made on purpose» emphasising the benefits of «a new function is superimposed and interwoven with an older structure, and the dissonance between these two concurrent elements imparts flavour to the resulting whole» (1997: 398). This study will hopefully provide an examination of the intertextual relations between TV show *Breaking Bad*, an undoubtedly writerly text (Barthes 1975: 4-10), and Spain’s arguably major literary work, *Don Quixote*.

When it comes to the archetypal analysis of the anti-hero and the symbols culturally influencing the construction of this archetype in the hyper and hypo texts, a Jungian approach will be attempted. Thus, drawing on Carl Jung’s notions of the collective unconscious (1968: 54-60) and the archetypes (ibid: 75-80), our chapter aims to offer a comprehensive examination of the symbolic elements associated with the emergence of this particular trope, as well as to explore how the hypotext under consideration embeds a narrative that seems distinctly allusive to the hypertext. From a structuralist standpoint, this investigation references some of the concepts developed in Northrop Frye’s *Anatomy of Criticism*. His theory on symbols as motifs and signs (1957: 71-80) will be of particular use. This lens not only illuminates the essential role of archetypes within a text but also provides insight into their enduring relevance across many historical and cultural contexts. Additionally, Vladimir Propp’s *Morphology of the Folktale* will serve to examine the processes of interaction among archetypes and how such interactions may lead to a transformation of

identity (1968: 92-93). Understanding the influence of the folktale on all literary texts is fundamental to broaden the analysis of archetypal roles and motifs in artistic and literary texts. In this line, *Mythologies* (1957) by Roland Barthes provides a critical semiotic framework for understanding how myths operate within the confines of texts, and what these consist of. In Barthes' view, myth is not a static entity but a dynamic cultural construct that evolves over time through processes of re-signification (*ibid.*: 233). In this sense, *Breaking Bad* could be interpreted as a re-writing of the myth originally introduced by Cervantes in *Don Quixote*. The myth in question consists of the archetypal anti-hero and the specific symbols and tropes that help breathe life into the protagonist. Therefore, understanding the intertextual allusions by *Breaking Bad* creator and showrunner Gilligan to Cervantes is key to the analysis of the Quixotic myth in particular.

2. «DIFFICULT MEN»: THE ARCHETYPAL ANTIHERO

2.1. Heisenberg and Don Quixote: literary transformations

The concept of the Jungian shadow (1964: 1-4) seems to roam freely in the traditional novel, as it becomes embodied in the figure of the anti-hero. Transformation in the sense of Jungian individuation involves the integration of the shadow, anima and animus, and their associated symbols, in the collective unconscious (Jung 1968: 42-55). Joseph Campbell, in *The Hero's Journey*, deals with individuation as part of the literary process in the protagonist's –who is the story's hero– journey. The word hero can have various roots etymologically, but the original meanings remain invariable, as they are references to the acts of «protection» and «safeguarding» (*American Heritage Dictionary*). The hero, to the Ancient Greeks and Romans, was a mediator standing between the gods and the humans, a demi-god of sorts. The likes of Hercules, Achilles, or Aeneas, heroes populated classical fiction and represented the desired qualities and traits of mankind at the time (1968: 128). Jung understood the hero as the liminal space between a human's inner and outer conflicts, the Freudian superego and id, the self and the shadow (*ibid.*: 68). The antihero later rises as a socially charged protest against projected human perfection. In an attempt to individuate, the hero enters into contact with their shadow and becomes consumed by it (*ibid.*)². An intensely flawed hero, or antihero, upsurges as protagonist of more modern narratives, and it can be argued that Don Quixote was the first antihero of literature. The antiheroic narratives follow a similar structure to their traditional

² Perhaps, the best visual example of this in popular culture is the theme of the «dark side» in the Star Wars Franchise (George Lucas, 1987–present).

counterparts, but the conventionally heroic aspects become explicitly distorted, in order to account for the social and cultural implications of a new literary order. In this light, transformation occurs in these stories, but the notion of individuation, as introduced earlier, becomes substituted with fragmentation.

Alonso Quijano follows an anticlimactic conversion into Don Quixote, in the sense that it is, as it will be seen later, fast-paced, whimsy, messy and chaotic: «y fue que le pareció conveniente y necesario [...] hacerse caballero andante» (I, cap. I: 175). Cervantes also sets the scene for an anti-chivalric romance, where the main character is middle-aged and common as can be: «un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor [...] frisaba la edad con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza» (I, cap. I: 173). The use, in Spanish, of epic language associated with the «chansons the geste» to describe the protagonist's gauntly figure immediately generates dissonance between the expectations of the reader and the nature of the novel. In an order opposite to Propp's suggested «functions» (1968), the antihero is firstly transfigured:

lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que, para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que él quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje (*Don Quijote* parte I, cap. I: 175).

The «interdiction» (Propp 1968: 26) here is implied in an ironic attempt to warn the reader to not read excessively. Alonso Quijano, from the beginning, is depicted as having lost his mind due to the quantity (and perhaps, quality) of his reading; and, it is implied, what seems to have driven his insanity is probably an overly mundane lifestyle marked by routine and plagued with boredom. The protagonist falls prey to his only vice, which is reading, and sets off on an adventure with no legitimate purpose other than superficial and eternal glory: «por todo el mundo con sus

armas y caballo a buscar aventuras [...] poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama» (I, cap. I: 175).

The structurally similar *Breaking Bad* introduces Walter White, an apparently traditional middle-class family man, dissatisfied with his position and place in Albuquerque, NM, and clearly overqualified for teaching chemistry to teenage students. Like Alonso Quijano, Walter turns fifty in the first episode (Gilligan 2008: «Pilot»). Unexpectedly diagnosed with lung cancer, he struggles with the responsibility of providing for his family economically against his imminent death. Already working two jobs, a secondary one at a car wash so as to supplement his income, it appears only tragedy awaits Gilligan's protagonist. In true Cervantine fashion, Walter's inner demons concerning his health affect his sanity, and soon it becomes obvious that he is too overwhelmed to function. Although seemingly mentally absent, the tragic hero is devising a plan, initially too excentric to take seriously. To him, the only way to quickly come into money is to become a drug lord. His genius-level knowledge of chemistry allows him to spot the issues of the methamphetamine that was being sold out in the streets of Albuquerque with ease, and sets out to cook the perfect drug, his «product». To look the part, he shaves his head and wears darker shades of his usual green. Few changes in appearance seem to be enough to switch his persona entirely, and by embracing the terminal illness and weaponising his close proximity to death, Walter turns his persona³ from underdog to top dog (Martin 2014: 283). Interestingly, both titles are references to this initiatory transformation undergone by the protagonists, for Don Quixote is Alonso Quijano's alter-ego of a comical knight-errant, and *Breaking Bad* alludes to Walter White's unbecoming entrance into underworlds of society.

2.2. Names and saying them

A myriad of symbols accompany the transformations in both narratives, but perhaps the most evident ones are related with the names given to the characters and places. Don Quixote's first line famously reads: «en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme», challenging the unconscious expectations of seventeenth century readers for a mightier setting than central Spain (La Mancha). This follows the tradition of classic chivalric romances, like Rodríguez de Montalvo's *Amadis of Gaul* (1508), with major events taking place in well-known cities, from London to

³ The persona is a Jungian concept similar to the mask, which is the archetype standing between the world and the real self. However, contrary to developing a mask, which is psychologically inevitable for individuals in society, the persona is crafted and projected intentionally in the form of a fictional creation (1968: 20-23).

Constantinople, but the hero's birthplace is usually vague. However, the narrator's explicit unwillingness to identify the town seems like a deliberate attempt to portray the story as somewhat ominous and the events as unimportant, or even lowly. Namelessness is, therefore, used as a rhetorical device to signal the story's divergence from its preceding canonically epic tales and to defy assumptions. By contrast, from the first episode, Gilligan's narrator is exceedingly precise when it comes to the setting: Walter White, we soon learn, lives at 308 Negra Arroyo Lane in Albuquerque (New Mexico). The Spanish name of the location not only conveys an aura of otherness or foreignness, but also subtly alludes to the shadowy or morally ambiguous reality that the protagonist and his family are already entrenched in. The words «negra» and «arroyo» are grammatically discordant, and the linguistically correct form would be «negro arroyo». This, for those with some grasp of Spanish at least, may contribute to shatter the audience's idea of accuracy or truth. The imprecision, vagueness or ambiguity referring to both protagonists' residence extends to other aspects of their existence.

The names of the characters are as important as those of places. The novel by Cervantes is similarly disturbed by inexactitudes when it comes to the protagonist. Don Quixote's real last name is only revealed near the ending of Part II, and the alternatives of «Quijada», «Quesada», and «Quijana» may be taken as authorial attempts to uncover the hidalgo's real identity (I, cap. I: 173-176; I, cap. V: 198). Alonso Quijano, «el Bueno», it is stated, was Don Quixote's name before he became a knight-errant (II, cap. LXXIII: 741). The nick «el bueno» alludes to a fundamental goodness at his core, suggesting a moral compass that persists despite his evident psychological instability throughout the stories. As for his partner-in-*knight*, «Sancho Panza» may come off as an odd choice for a squire, with «panza» being allusive to a person's belly, and «sancho» to its width («ancho»). The possibility of a more likely etymology of Sancho, from the Latin «sanctus» («holy», «good») might be overlooked by most readers. The hidalgo refers to his love interest as Dulcinea del Toboso, which not only means «sweet», but also carries an air of nobility implied by the succession of /d/, /l/, /θ/, /t/, and /s/ phonemes in Spanish. But in reality, she is Aldonza Lorenzo, which denotes the vulgarity of a common maid («donza» is short of «doncella»). The alliterative /θ/ may be suggestive of coarse manners and inferior tastes, too. Quixote's Rouncy, whom he calls Rocinante, has an interesting effect sonically and comes off as a dignified name for a horse, while its meaning, «a Rouncy before», refers to the animal's decadence and aging. Sancho Panza rides a donkey, El Rucio («grey»), whose name seems to match Sancho's negatively-implied ordinariness.

Names in the Gilligan's series are usually more associated with colours than concepts. In this regard, Walter's «white» would be symbolic of purity, cleanliness, and goodness (Cirlot 2019: 193-194), and, while those are present in his life (he achieves the purest methamphetamine and is the best meth cook), he seems to dwell in a much darker place, morally and physically. The middle name, Heartwell, though seemingly ironic in retrospect, may also serve as a subtle nod to the character's underlying desire to do good—specifically, his intention to protect and provide for his family—even if the audience later comes to recognise the more self-serving nature of his actions. The English word «white» contrasts fairly well with its Spanish antonym «negra» of his home address. More importantly, however, Walter White adopts the street-name of «Heisenberg». Like Alonso Quijano followed the chivalric tradition of Amadís and Roldán (I, cap. I: 174), and built a title accordingly, Walter takes his pseudonym from Werner Heisenberg, a highly acclaimed German physicist of the 1920s. His wife, Skyler, may make us think of the sky and its usual tone. The blues in the show, together with the shades of yellow, are artificially accentuated and convene in Skyler's blonde hair and blue eyes. The common associations between the sky and god's heaven may call to mind against a character whose nature and (re) actions are actively demonised. The colour blue symbolizing Walter's wife but also his product—known in the streets as «Blue Sky», because its chemical purity induced the natural tonality—functions metaphorically and begs the question of who is Walter really married to. Jesse Pinkman, former student and middle-class drug addict and small-time dealer, denotes gender ambiguity, with «Jesse» used for both, males and females, and the «pink» often associated with young girls. After his last name, Pinkman is depicted in extremes reconciling: on one end, he is naïve and emotional, but on the other, aggressive and rude. Although Walter White has a biological son, Walter Jr., his most significant parental role is arguably enacted toward Jesse. While Walter Jr. initially idolises his father—particularly after learning of his cancer diagnosis and even going so far as to raise funds for his treatment—this trust ultimately deteriorates. Upon uncovering Walter's fabricated gambling story, Junior renounces the father he once called «[his] hero» (II:13), a rejection symbolised by his conscious decision to adopt the name «Flynn». In contrast and by this point, Walter places his trust in Jesse, seeing him as the true heir to his criminal legacy and the only one capable of continuing the empire he has built. Gilligan engages with the audience's collective cultural memory by incorporating the names «White» and «Pinkman», subtly invoking Quentin Tarantino's film *Reservoir Dogs* (1992), now considered a classic of contemporary cinema. In Tarantino's film, the characters Mr. White and Mr. Pink share the most screen time, forming a tense yet central relationship. While Mr. White is portrayed as more principled and emotionally driven, Mr. Pink is

pragmatic and self-serving. Ultimately, Mr. Pink escapes with the money, whereas a mortally wounded Mr. White is apprehended by the police. These associations may function as additional intertextual clues within *Breaking Bad*, foreshadowing the complex moral trajectories of its protagonists and hinting at the fates that might await them.

2.3. 'The good clothes': intertextuality in states of dress and undress

Gilligan's use of symbolism extends beyond character naming into a sophisticated visual language, particularly through deliberate colour saturation and synesthetic associations assigned to each character. Throughout the series, specific colours become emblematic of individual characters: Walter is associated with green, symbolic of money, greed, and Shakespeare's «green-eyed monster», jealousy; Skyler, as it was previously stated, with blue; Jesse with red, likely for his sanguine temperament; Gus Fring with yellow, which is also used for the logo of «Los Pollos Hermanos» (to be discussed later); and the Salamanca family with black or dark brown. Marie, Walter's sister-in-law, is conspicuously linked to purple, while Hank, her husband and a DEA agent, is frequently depicted wearing whites. These colour choices are not arbitrary but serve to underscore emotional shifts within characters. Changes in hue often mirror the characters' internal transformations; for instance, Walter's descent into moral darkness and rise to dominance are visually marked by progressively darker shades of green and the gradual incorporation of black into his wardrobe. Comparably, colour symbolism can be found in *Don Quixote*, too, particularly in the frequent associations of the titular hidalgo with the colour yellow. Cervantes repeatedly references a yellowish tone in Don Quixote's appearance, which may function as a form of early character typology rooted in humoral theory (Cirlot 2019: 251-258). In medieval and early modern medical thought, a yellow complexion was typically attributed to an excess of yellow bile, signifying a choleric temperament (Arikha 2007: 9-14). This disposition was characterised by intensity, courage, and a proclivity for action –all qualities that align with traditional ideals of knighthood. Interestingly, the seasonal association of yellow bile was to the Summer through its hot and dry weather, just like what we find in La Mancha or New Mexico. However, given *Don Quixote's* status as an anti-chivalric romance, these yellowish hues may also carry an ironic undertone, suggesting not heroic vitality but rather a kind of pathological excess⁴. In this light, the yellow tint becomes emblematic of the delusions and distortions inherent in Quixote's misguided pursuit of chivalric ideals.

⁴ Perhaps this accounts for the nickname given to him by the narrator and Sancho, the squire: «el caballero de la triste figura» (I, cap. XIX: 304).

The physical conditions of undress and nakedness in *Breaking Bad* carry symbolic weight, too. The opening shot of the pilot episode presents Walter White with nothing but a pair of outdated, bright white underwear, clutching a handgun in a moment of panic. This immediately frames the character as vulnerable, disempowered, and somewhat absurd – a far cry from the composed, menacing figure he later becomes as Heisenberg («Say my name», V:7). White's underwear becomes a somewhat recurring motif throughout the series, and can be interpreted to symbolise vulnerability, as well as the continuous tension between his domestic role and his criminal alter ego. Symbolic nakedness can be seen to humanise him, when it is used as reminder that beneath the fearsome persona of Heisenberg lies the middle-aged man overwhelmed by circumstances that we first meet in the pilot episode. The visual contrast between the drug kingpin and the frightened man in his underwear further reinforces some of the show's central themes: how fluid identity can be, and the performative nature of masculinity and power. Don Quixote is similarly depicted without clothes, in an episode where the hidalgo performs public penance, since he must purge himself of the love for Dulcinea, in the way chivalric romances dictate:

Guárdale, amigo, que por ahora no le he menester, que antes me tengo de quitar todas estas armas y quedar desnudo como cuando nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís (I, cap. XXV: 228).

This manner of dealing with lovesickness and the search for purity is what may seem shocking to the reader, otherwise accustomed to these themes although not in this mocking fashion (Vilchis Fraustro 2014: 17). This episode also serves to highlight Quixote's poor mental state, and, paradoxically, the freedom that stems from his socially-perceived madness. In both works, nakedness functions as a symbolic expression of the characters' fragile states, which in turn, however paradoxically, can empower them. Inviting the audience to empathise with them despite their ethical deviances, these antiheroes are recipients of the public's admiration rather than their censorship, and this is one of the major similarities between both works.

3. PINKMAN AND PANZA: MORE SYMBOLIC PARALLELISMS

3.1. «Gold in the streets»: the products

The symbolic counterpart in *Don Quixote* to the blue methamphetamine fabricated by Walter White can be traced to the balm of Fierabrás: a magical cure-all that, while presented as a remedy for all ailments, proves to be hazardous, even lethal, when actually consumed.

Levántate, Sancho, si puedes, y llama al alcaide desta fortaleza y procura que se me dé un poco de aceite, vino, sal y romero para hacer el salutífero bálsamo (I, cap. XVII: 282).

Much like Walter's product, the balm functions as a projection of the characters' desires rather than a genuine solution, the supposed healing properties existing more in the imagination of the user than in empirical reality, like placebo effect. The addict's belief that drugs are a source of salvation is ultimately illusory; what they feel is temporary relief actually precipitates destruction. In a parallel manner, Walter White perceives the fabrication of methamphetamine as a means of reclaiming agency – providing financial security for his family and a renewed sense of purpose for him. However, this perceived empowerment masks a gradual descent into ruin. The world of drug production and distribution, while initially idealised for Walter, reveals itself to be a path toward the destruction of self and others. Walter's twofold influence over and by the drug empire of New Mexico is described as a «timebomb» by former corrupt officer, later villainous Gus' sidekick, Mike Ehrmantraut in the show: «tick, tick, ticking. And I have no intention of being around for the boom» (V:2). Both substances are imbued with alchemical mystique, requiring precise «cooking» or preparation, and both ultimately expose the delusional or destructive consequences of chasing illusions, whether power or transcendence⁵.

The golden helmet, known in *Don Quixote* by the name «helmet of Mambrino», is portrayed as an enchanted object believed to bestow invincibility and chivalric legitimacy upon its wearer. For Don Quixote, the helmet becomes a symbolic tool in the performance of knightly identity, reinforcing his delusional sense of purpose and imagined indestructibility:

Pues ese es el yelmo de Mambrino –dijo don Quijote–. Apártate a una parte y déjame con él a solas: verás cuán sin hablar palabra, por ahorrar del tiempo, concluyo esta aventura y queda por mío el yelmo que tanto he deseado (I, cap. XXI: 321).

Similarly, in *Breaking Bad*, Walter White's transformation into his alter ego, Heisenberg, is marked, partly, by the adoption of a pork pie hat –an article of clothing he dons exclusively in this persona. Historically, the pork pie hat originated as a women's fashion item in the nineteenth century before becoming popular with men.

⁵ The recipe showcased in Episode 9 of Season III to make *Los Pollos Hermanos'* signature chicken analogically complements Walter's product, the «Sky Blue»: «The finest ingredients are brought together with love and care. Then slow cooked to perfection, yes, the old ways are still best at *Los Pollos Hermanos*. But don't take my word for it! One taste and you'll know».

The parallel between these two headpieces lies in their symbolic reconfiguration: Quixote mistakes a barber's basin for a legendary helmet, while Walter appropriates a feminised object to assert dominance and reframe his identity around power, control, and hypermasculinity. In both cases, the headgear serves not merely as costume, but as a vehicle for self-mythologization, enabling the characters to embody personas shaped by their illusion, cultural fantasy, and psychological necessity.

3.2. «Prepared with love and care»: *Ventas and Diners*

The landscapes of Spanish La Mancha and Albuquerque in New Mexico bear uncanny resemblance. Gilligan's setting is characterised by its vast, arid deserts, expansive skies, and rugged terrain, capable of evoking both, desolation and sublimity. In *Breaking Bad*, this starkness becomes a visual metaphor for Walter's isolation, moral barrenness, and an existential emptiness even after his transformation. The contrast between the natural beauty of the landscape and the violence or corruption that unfolds within it reinforces the series' themes of moral duality and ultimate decay. The open spaces can denote exposure, as characters navigate a world where vulnerability is the real terminal disease. In *Don Quixote*, the environment consists of dry plains, rolling hills, and scattered, wind-swept villages. The arid expansiveness macrocosmically mirrors Don Quixote's vastly imagination. The descriptions by Cervantes present La Mancha as a threshold where the mundane and the fantastical converge: the space is too barren to romanticise, which makes it so easily projectable. There is dissonance between the austere reality of La Mancha and the hero's delusions of knightly grandeur, enhancing the narrative's satirical power and implied social and literary criticism (Núñez Sabarís 2019: 59)⁶.

In this line, Cervantes uses «ventas», which are rural roadside inns scattered across the landscape of La Mancha, to function ambiguously. To the ordinary traveler, a «venta» is unsophisticated: a humble, utilitarian place of rest, often crude in its accommodations; however, to Don Quixote, these are anything from grand castles to noble courts. The «ventas» are regularly misidentified by Don Quixote, which gives way to comedic misunderstandings and moments of humiliation. The disjuncture between the quixotic world and the outer truth is emphasised. Ventas also act as

⁶ Pillet Capdepón (2015: paras. 8-14) describes the image of La Mancha in Spanish authors since Cervantes' *Don Quixote* as the most sterile and desolate region in the Iberian Peninsula. From Bécquer to Azorín, writers were drawn to the vacuousness of La Mancha and the anonymity that was thrust upon them as they walked its barren fields. Similarly, Canadian folk singer and author Neil Young's poetic persona yearns to escape to New Mexico, to get lost in it, far from the madding crowds: «I'll find somewhere/where they don't care/who I am» («Albuquerque», *Tonight's the Night*, 1975).

social crossroads, bringing together a wide range of travellers from various social classes and regions and contributing to Cervantes' exhaustive portrayal of identities. Much like the «ventas» in *Don Quixote*, the diners and fast-food restaurant *Los Pollos Hermanos* in *Breaking Bad* inhabit a shared space characterised by transitoriness: they are seemingly mundane, public settings that mask criminals and their activities. The aesthetic of diners denotes a sort of seventies-retro style, as well as familiarity and routine. Hence, they serve as neutral grounds to mask clandestine meetings, revelations, and tensions. *Los Pollos Hermanos* are therefore a front for part of Gustavo Fring's sophisticated drug empire, concealing harsh violence and high criminality under the guise of a family-friendly establishment. Just as Don Quixote mistakes ventas for noble castles, the unassuming façades of fast-food restaurants and diners disguise a much darker plot.

3.3. «Mr White... he's the devil»: the types and their characterisation

Leaving aside the main hero/antihero Walter White, the principal characters in *Breaking Bad* can be paralleled with key figures in *Don Quixote*, namely, the sidekicks and antagonists, sharing with them a set of themes and images that seem to be intertextually imbricated in the narrative. Jesse Pinkman in *Breaking Bad* and Sancho Panza in *Don Quixote* function as loyal companions to their respective protagonists, and are unwavering in treating them with utmost respect—from Sancho's «don» or «vuesa merced» to Jesse's «Mr White», even when their roles are seen to transcend the archetypal sidekick. Both characters provide an essential counterbalance to the central figures—Walter White and Don Quixote—whose grandiose visions and increasingly unhinged pursuits of power and legacy often veer into delusion or moral collapse. Born a peasant, Sancho is grounded in pragmatism and proverbial folk wisdom, and tempers Quixote's idealism with his rustic common sense. Disowned by his parents, Jesse battles outward impulsivity and emotional volatility and ultimately exhibits a stronger moral compass than his mentor. Both characters are drawn to their leaders' quests on promises of reward. Sancho's governorship of the fictional *Insula Barataria* and Jesse's share in the drug empire eventually grow increasingly unappealing. Thematically, both serve to humanise the narrative, offering emotional resonance and ethical contrast to protagonists whose ambitions lead them down an obscure path. Symbolically, Sancho and Jesse represent the tension between grounded reality and idealised, sometimes delusional, pursuits. Despite an apparently undermining role as side characters, they are active participants in and critics of the fantasies they are dragged into. Ultimately, they are symbolic embodiments of

conscience despite loyalty, and of the possibility of transformation even under misguided or destructive wings.

Gus Fring is Gilligan's equivalent of Sabio Frestón in *Don Quixote*; they are the most explicit antagonists or nemeses, and, as Jungian shadow archetypes, they embody the protagonists' fears and threaten their dissolution. While the wiseman Frestón is another invention of Don Quixote's mind –a convenient scapegoat to justify his failures–, Gus Fring is a tangible presence who, despite his calm exterior and philanthropic façade, is a powerful and ruthless architect of destruction. In both cases, these figures represent abstracted forms of control over the protagonists' realities and, ultimately, over reality. Sabio Frestón embodies the imagined opposition of an evil sorcerer thwarting a noble quest –an externalization of Quixote's inner conflict between reality and fantasy. Similarly, Gus Fring serves as a mentor and an antagonist to Walter White; the epitome of discipline, order, and emotional restraint within the drug realm, he is admired as much as he is feared⁷. Yet Gus's violent manipulations and perceived hidden agendas also catalyse Walter's eventual transformation into Heisenberg, when Walter realises two top-dogs cannot coexist. The two figures are marked by a strategic invisibility: the Sabio Frestón never physically appears, and Gus Fring, who takes longer to enter the series (season II, episode 11), while physically present, conceals his true nature behind a mask tailored with politeness and charm. Both characters are described similarly in the following excerpts:

(1) es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe por sus artes y letras que tengo de venir, andando los tiempos, a pelear en singular batalla con un caballero a quien él favorece, y le tengo de vencer, sin que él lo pueda estorbar, y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede (*Don Quijote* I, cap. VII: 211).

(2) SAUL «Let's just say I know a guy who knows a guy, who knows another guy. Let me make some calls – see if I can get a meeting»
WALT «What's his name?»
SAUL «I have no idea. He's very low profile – he's careful like that. From what I do hear about him, he sounds a little like you» (*Breaking Bad* II: 9).

Beyond the central analogues already examined, *Breaking Bad* and *Don Quixote* share broader intertextual correlations that further illuminate shared thematic and symbolic structures. Characters such as Cervantes' Maese Pedro, the duplicitous

⁷ Gus, in a wizard-like manner, builds a meth-lab that seems to be endowed with magical properties: in an unknown location, the clandestine lab remains invisible to almost everybody, and allows Walter to proceed to (al)chemically produce his product.

puppeteer and storyteller, finds a counterpart in Gilligan's Tuco Salamanca, whose volatile performativity and manipulation of perception can be interpreted to mirror the Maese's theatricality. The Barber, or Maese Nicolás, often the mediator and enabler of Don Quixote's delusions, bears resemblance to Saul Goodman, Walter's lawyer—whose real name is Jimmy McGill, as it will be revealed in Gilligan's spinoff for *Breaking Bad*, *Better Call Saul* (2008-2013)—who oscillates between enabling and managing his increasingly erratic behavior. The «Caballero de la Blanca Luna» (lit. «Knight of the White Moon»), a knight who ultimately defeats Don Quixote and forces him to abandon his chivalric quest, can be read as a parallel to Hank Schrader (and his association with the colour white as already mentioned), Walter's DEA agent and brother-in-law, whose personal conviction and institutional authority eventually corner Walter and triggers the collapse of the Heisenberg act⁸.

4. CONCLUSIONS: «THE ONES WHO KNOCK»

Examining Vince Gilligan's *Breaking Bad* alongside Miguel de Cervantes' *Don Quixote* allows the emergence of a rich intertextual dialogue. Transcending historical and generic boundaries to reveal enduring concerns with, namely, identity, illusion, and morality, the postmodern hypotext mirrors the narrative construction of its hypertext from Spanish Golden Age⁹. The works analysed center on protagonists—Walter White and Don Quixote—whose quests for transformation are sparked by disillusionment with the ordinary and rooted in their perceived inner grandiosities. This is what makes them antiheroes, together with the many symbols, tropes and motifs that serve to shape them as such.

From the connotations of names and colours to the figures of Jesse Pinkman and Sancho Panza, the archetypal antihero is framed within crucially emotional and ethical counterpoints, and consumed by idealism, delusion, and unchecked ambition. Similarly, artifacts such as Quixote's helmet of Mambrino or Walter's pork pie hat function as visual markers of the mythologization of the antihero as much as they symbolise the illusory nature of hybrid identities. Desertic settings in the

⁸ Another symbolic parallelism may correlate the infamous episode of the fly in *Breaking Bad* and that of the windmills with don Quixote. The fly has been interpreted to be a metaphor of Walter's inner demons concerning purity, of himself and of his product, as well as his inability to be in full control of his circumstances (Vila Matas 2013: 99-100). The quixotic mills were made up of the protagonist's own projections which turned them into imaginary giants. In both scenarios, the psychic alterations within each antihero are emphasised through displays of madness or otherwise highly antisocial behaviour.

⁹ *Breaking Bad* can be interpreted as postmodernist fiction, according to the analyses displayed in McHale 1987.

landscapes of La Mancha and New Mexico, along with their ventas and diners serve not merely as settings but as symbolic terrains to convey liminality. Parallel characters across both texts demonstrate the ways in which narrative archetypes are reconfigured across time to represent new, yet similar, hopes and fears that are common to all. Ultimately, *Breaking Bad* and *Don Quixote* both offer meditations on the performative nature of identity and the tragic, often absurd, consequences of drifting too far off the beaten path. As Núñez Sabaris has aptly argued: «Al final de la serie White quiere recuperar a Walter, como Alonso Quijano recupera su cordura, pero acaba devorado por Heisenberg, su alter ego» (Núñez Sabaris 2019: 60). Both, don Quixote and Walter White perish as a consequence of their chosen lifestyles. The hidalgo recognises his chivalric endeavours as delusions, and, aware of the falsehoods that permeated his existence, he asks for forgiveness: «yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (II, cap. LXXIII: 1201). Nearing his end, Walter White does not want mercy but understanding. Like Alonso Quijano, Walter has but an instant of clarity, where he admits to himself and those listening the true motivation behind his actions, further framing him as the quintessential antihero, self-serving to a fault: «I did it for me. I liked it. I was good at it. And I was really—I was alive» (*Breaking Bad* V:16).

REFERENCES

- Arikha, Noga (2007), *Passions and tempers: a history of the humours*. New York: Harper Collins.
- Bakhtin, Mikhail (1981), *The dialogic imagination: four essays* (Holquist, Michael and Caryl Emerson, trans.). Texas: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1975), *S/Z: an essay* (Miller, Richard, trans.). New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (2012), *Mythologies* (Howard, Richard and Annette Lavers, trans.). New York: Hill and Wang.
- Cervantes, Miguel de [1605-1615] (2015), *Don Quijote de la Mancha* (Blecua, Alberto, ed.). Madrid: Austral.
- Cirlot, Juan Eduardo (2019), *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Eliot, Thomas Stearns (1950), *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. London: Methuen
- Foucault, Michel (1969), *The Archaeology of Knowledge and the discourse on language* (Smith, Sheridan, trans.). New York: Vintage.
- Frye, Northrop (1957), *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press.

- Genette, Gérard (1997), *Palimpsests* (Newman, Channa and Claude Doubinsky, trans.). Nebraska: University of Nebraska Press.
- Gilligan, Vince (2008-2013), *Breaking Bad* (Pollard, Peter, exec.). Culver City: Sony Pictures Television, seasons I-V.
- Jung, Carl Gustav (1964), *Man and his symbols*. New York: Anchor Press.
- Jung, Carl Gustav (1968), *The archetypes and the collective unconscious* (Gerhrard Adler and Richard Francis Carrington Hull, trans.). New York: Routledge.
- Kristeva, Julia (1980), *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.
- Martin, Brett (2014), *Difficult men: behind the scenes of a creative revolution*. London: Penguin.
- McHale, Brian (1987), *Postmodernist fiction*. New York: Methuen.
- McKeown, Bruce, Dan B. Thomas, James C. Rhoads, and Daniel Sundblad (2015), «Falling hard for *Breaking Bad*: an investigation of audience response to a popular television series», *Participations*, 12(2), pp. 147-167.
- Mifflin, Houghton (2000), *The American Heritage Dictionary of the English language* (4th ed.). Boston: Houghton Mifflin Co.
- Núñez Sabarís, Xaquín (2019), «Relecturas posmodernas del Quijote en *Breaking Bad*. Cultura de masas y democratización estética en la ficción serial», *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26, pp. 53-71. DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/26.2019.53-71>.
- Pillet Capdepón, Félix (2015), «El Quijote y La Mancha: la evolución de la imagen literaria del paisaje rural», *Biblio 3W. Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, 20(1112), online (no page numbers): <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-1112.htm>>.
- Propp, Vladimir [1927] (1968), *Morphology of the folktale* (Scott, Laurence, trans.). Texas: University of Texas Press.
- Riffaterre, Michael (1990), «Compulsory reader response: the intertextual drive», in Michael Worton and Judith Still (eds.), *Intertextuality. Theories and practices*. Manchester: Manchester University Press, pp. 130-142.
- Sepinwall, Alan (2012), *The revolution was televised*. New York: Simon & Schuster.
- Vila Matas, Enrique (2013), «La mosca de *Breaking Bad*», in Sergio Cobo Durán and Víctor Hernández Santaolalla (eds.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata Naturae, pp. 99-101.
- Vilchis Fraustro, José Carlos (2014), «Don Quijote sin calzones en Sierra Morena», *Destiempos*, 41, pp. 7-19.

Desde la filología y la literatura
españolas e hispanoamericanas

Traductoras del 27¹

Dolores Romero López
Universidad Complutense de Madrid

¡Va por ti, maestro y discípulo!

¡Va con Córdoba y su otro 27!

Desde que el Grupo de Investigación *La otra Edad de Plata: Historia Cultural y Digital*² inició la creación de la *Biblioteca Digital Mnemosine*³, una de mis principales líneas de trabajo ha sido el estudio de las escritoras españolas del primer tercio del siglo XX.⁴ Esta investigación ha sido posible gracias a la importación de datos y metadatos provenientes de la Biblioteca Nacional de España y la biblioteca HathiTrust, a la que también contribuye la Biblioteca Complutense. La digitalización masiva, el etiquetado de textos, el enriquecimiento de metadatos y la interoperabilidad de los datos han facilitado el acceso a obras literarias de autoras y autores previamente desconocidos, destacando especialmente aquellas creadas por mujeres, en consonancia con el creciente interés por los estudios de género. El auge de la investigación sobre las escritoras modernas (entre 1868 y 1936) es bien reconocido y ha permitido valorar el legado de estas mujeres en cuestiones tan relevantes como su

¹ A mi querido Juan de Dios Torralbo Caballero, a quien dirigí su segunda tesis doctoral, titulada *Las traducciones en la revista Cántico (1947-1949 y 1954-1957): fragmentos, dislocaciones y dinámicas culturales*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 5 de junio de 2019 y calificada con Apto Cum Laude por unanimidad.

² <https://www.ucm.es/loep> [consulta: 02/01/2025].

³ <http://repositorios.fdi.ucm.es/mnemosine/> [Fecha acceso: 02/01/2025]. En esta biblioteca se pueden consultar dos colecciones de gran interés: “Mujeres intelectuales” (http://repositorios.fdi.ucm.es/mnemosine/buscadorColeccion.php?name=Mujeres%20intelectuales&q=genero:mujer&idc=c-c_1&cord=DES) y “Mujeres traductoras” (http://repositorios.fdi.ucm.es/mnemosine/buscadorColeccion.php?name=Traductoras&q=genero:mujer%20%26%26%20tipoderelacion:traductor&idc=c-c_2&cord=DES).

⁴ <https://www.ucm.es/literaturashispanicas/dolores-romero-lopez> [consulta: 02/01/2025].

compromiso feminista y su lucha por participar activamente en el espacio público (Sales Salvador 2006; Ocampos y Romero 2024).

La producción literaria de las escritoras españolas de la Edad de Plata ha recibido análisis destacados en ámbitos como la poesía, el teatro y la narrativa, pero todavía se requiere una investigación más profunda sobre su producción de ensayos y traducciones. Este capítulo busca destacar su labor como traductoras, una actividad que estas mujeres emprendieron con el objetivo de participar activamente en la vida intelectual de la España moderna y, en muchos casos, como un medio de supervivencia para mantener a flote su hogar y sustento. Durante las décadas de 1920 y 1930, las mujeres traductoras desempeñaron un papel crucial como intermediarias culturales en un período de intensa transformación en España, marcado por la efervescencia artística e intelectual asociada a la llamada Generación del 27. Su labor no solo consistió en trasladar textos de una lengua a otra, sino en actuar como mediadoras en la circulación de ideas, estilos y sensibilidades que definieron el panorama cultural de la época. Estas traductoras, a menudo invisibilizadas, mostraron una aguda sensibilidad hacia los cambios culturales, desempeñando un papel esencial en la introducción y adaptación de corrientes vanguardistas, literarias y filosóficas al contexto español (Rodríguez Monroy 1999). Al hacerlo, contribuyeron a enriquecer el debate cultural y a estrechar los lazos entre la modernidad internacional y el tejido cultural español (Wolf 2005). Muchas de estas traductoras hicieron eco de la consolidación de modernos valores sociales, religiosos y filosóficos (Vidal Claramonte 1998).

En este capítulo no se pretende, ni mucho menos, abordar la existencia de un grupo organizado y homogéneo de mujeres traductoras vinculadas a la denominada Generación del 27, pues tal grupo nunca existió. Sin embargo, se busca reivindicar y poner en valor su labor traductora, que coincidió con el auge cultural de esta generación vanguardista española. Para contextualizar su contribución, se ofrecerá una sucinta presentación de aquellas mujeres traductoras de finales del siglo XIX y principios del XX que les allanaron el camino. Asimismo, se hará referencia, cuando resulte pertinente, a sus traducciones realizadas en el exilio, las cuales constituyen un ámbito de estudio que merecería una investigación específica y detallada.

El listado de mujeres modernas que ejercieron como traductoras no es extenso, pero resulta profundamente significativo. En las trayectorias de estas escritoras y traductoras se refleja con claridad la influencia de la burguesía liberal española de la primera mitad del siglo XX. La figura de la traductora encarna a una mujer que lucha por alcanzar su autonomía personal y profesional, dotada de una esmerada educación y vinculada a una rica red de relaciones sociales con otras mujeres intelectuales, así como con el entorno cultural y político de su tiempo (Kirkpatrick 2003). Este grupo de mujeres puede ser estructurado atendiendo a un patrón emergente, resultado de

una visión de conjunto que permite apreciar su contribución desde una perspectiva más amplia. En otro lugar, ya hemos destacado la labor traductora de diversas mujeres desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, entre las que se encuentran Sofía Casanova, Emilia Pardo Bazán (Freire López 2006), Francisca A. de la Barella, Teresa Mañé i Miravet (Micó 2002) y Carmela Eulate Sanjurjo (Romero López 2015). Un punto de inflexión en esta actividad lo constituye Carmen de Burgos (Simón Palmer 2010, Camps 2018). La de Rodalquilar, quien necesitaba recursos económicos para sostenerse a sí misma y a su hija, ejerció de manera profesional tanto el periodismo como la traducción. Desde 1904, Carmen de Burgos tradujo de forma constante obras de autores como Géza Mattachich, Giacomo Leopardi, John Ruskin, Leon Tolstoy, Saint Georges de Bouhélier, Leon Deutsch, Ernest Renan, Emilio Salgari, Helen Keller, Gerard de Nerval, Madame de La Fayette, Rachilde, Saint Georges de Bouhélier, Roberto Bracco, H. Besser y Rose Nicolle. Su última traducción, realizada en 1923, corresponde a la obra de Marguerite Vallette-Eymery titulada *El ratoncito japonés*, con prólogo de Alberto Insúa. A partir de esta fecha, Carmen de Burgos ya contaba con suficiente renombre y posición como para no depender de las traducciones como medio de subsistencia. Simón Palmer destaca el enorme esfuerzo llevado a cabo por Carmen de Burgos en su contribución a la modernización de nuestra literatura, facilitando el conocimiento de los movimientos literarios europeos. Este será el principal valor de las traducciones realizadas por las mujeres que, durante las décadas de los años veinte y treinta, tomaron el relevo y continuaron esta labor en el contexto de una España en transformación cultural.

Además, es fundamental considerar, para entender la articulación de esta actividad femenina, que durante la década de los años veinte, se popularizaron en España las asociaciones de mujeres, inspiradas por las dinámicas que tenían lugar en el resto de Europa. Han sido objeto de estudio la Agrupación Femenina Socialista (Del Moral 2005), la Cruzada de Mujeres Españolas, la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas, –fundada por Carmen de Burgos– (Ezama 2013), la Asociación Femenina de Educación Cívica, –promovida por María Lejárraga– (Aguado y Sanfeliu 2015), la Unión Republicana Femenina, –fundada por Clara Campoamor en 1931– (Sanfeliu 2019), la Asociación Nacional de Mujeres Españolas –fundada en 1918– y la Unión de las Mujeres de España (Aguilera 2021) –fundada en 1919–. Estas asociaciones contribuyeron significativamente a fortalecer el anhelo femenino de construir una España moderna, alineada con la defensa de sus derechos, en sintonía con los movimientos que se estaban desarrollando en otros países europeos.

Por lo que al ámbito de la traducción se refiere, resulta especialmente interesante notar que muchas de las traductoras de los años veinte fueron socias del Lyceum Club Femenino Español, creado en 1926 (Aguilera Sastre 2011). Cuenta Carmen

Baroja y Nessi en sus *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98* (1998: 89) que la primera Junta Directiva la presidió María de Maeztu y continúa: «Por entonces veníamos reuniéndonos unas cuantas mujeres con la idea, ya muy antigua en nosotras, de formar un club de señoritas. Esta idea resultaba un poco exótica en Madrid y la mayoría de las que la teníamos era por haber estado en Londres, donde eran, y supongo que siguen siendo, tan abundantes» (1998: 89). Los objetivos de esta asociación consistían en defender los intereses morales y materiales de la mujer, apoyando cualquier tipo de actividad que favoreciera su desarrollo y bienestar (Varela 2011). Entre las iniciativas destacadas, se organizaron cursillos de Derecho para fomentar la participación de la mujer en la vida pública, se creó una biblioteca infantil, y se llevaron a cabo conciertos, conferencias y exposiciones de pintura y escultura, además de cooperar con institutos internacionales.

Evidentemente, la naturaleza internacional del Club Lyceum determinó que algunas mujeres que se hicieron socias fueran además traductoras. La propia María de Maeztu, siempre interesada en los nuevos métodos pedagógicos debido a su formación en la institución krausista, contribuyó como traductora y editora. Publicó un *Curso de pedagogía* (1915) del pedagogo alemán de la escuela de Marburgo, Paul Natorp, fundador de la pedagogía social, progresista y basada en valores como la verdad, la belleza, la bondad, la justicia, la salud y la utilidad, principios estrechamente relacionados con el krausismo. También tradujo la *Historia de la pedagogía* (1905 y 1928) del profesor norteamericano Paul Monroe, conocido por sus investigaciones sobre la historia de la educación y sus conferencias de gran repercusión en China y los países árabes.

En sus *Recuerdos*, Carmen Baroja menciona a traductoras hoy prácticamente desconocidas, como Gertrude Graa, conocida como Trudy, quien solía firmar sus trabajos con el nombre de su marido o como obra conjunta, lo que dificulta precisar su verdadera contribución en el ámbito de la traducción. Gertrude Graa fue una de las socias fundadoras del Lyceum Club, al igual que su hermana, Luisi Graa. Otra traductora mencionada y una de las primeras universitarias inscritas en la Facultad de Letras de Madrid, junto con María Goyri, es Carmen Gallardo Martín-Gamero (1874-1951) (Fortea 2018), viuda de Enrique Mesa, quien firmó algunas de sus traducciones con el nombre de su marido. A estas mujeres traductoras se suma Carmen Abreu de Peña (1898-1981), traductora de Charles Dickens y Daniel Defoe. En sus *Recuerdos*, Carmen Baroja también menciona a traductoras bien conocidas hoy por su creación literaria y cultural como Margarita Nelken y su hermana Carmen Eva Nelken, que publica con el seudónimo de *Magda Donato*, a Zenobia Camprubí María Teresa León, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Elisabeth Mulder y

Carmen Conde Abellán. También menciona a Hildegart Rodríguez Caballeira, cuya labor como traductora aún está pendiente de un estudio profundo.

Todas estas mujeres traductoras estuvieron vinculadas a las actividades del Lyceum Club, que funcionó desde su creación en 1926 como un centro intelectual para mujeres, articulando de manera destacada la labor de estas traductoras del 27. Con el fin de reconocer y visibilizar la aportación de este grupo y su producción durante los años veinte y treinta, se expondrá ahora brevemente su trabajo como traductoras. La presentación seguirá un orden cronológico de nacimiento, dado que no se pretende agrupar a este colectivo bajo criterios estrictamente historiográficos, sino poner en valor su importante labor como intelectuales comprometidas con las innovaciones culturales, literarias y artísticas de su tiempo.⁵

Sin duda, la pionera de estas traductoras de vanguardia es **María de la O Lejárraga García** (San Millán de la Cogolla, 1874 – Buenos Aires, 1974), cuya labor ya fue estudiada por Juan Aguilera Sastre en 2012. La relación de María Lejárraga con la traducción comienza en 1900, cuando su marido era el responsable de la Biblioteca Española y Extranjera, fundada por Leonard Williams, cuya actividad se mantuvo hasta 1905. Sus traducciones aparecen en las revistas *Vida Moderna* (1901), *Helios* (1903) y *Renacimiento* (1907). Para la editorial parisina Garnier publicó *Rojo y negro* de Stendhal, según afirma en su autobiografía *Gregorio y yo* (2000). Siempre colaboró con las traducciones tanto de la editorial *Renacimiento*, que contaba con una Biblioteca Selecta de Autores Extranjeros, como de las Obras Maestras de la Literatura Universal. A partir de 1917, funda la editorial *Estrella*, que publicó esmeradas traducciones de literatura extranjera, y en 1925 fundará la editorial *Esfinge*. Esta labor editorial propició la edición de numerosas traducciones. María Lejárraga tradujo al castellano buena parte de las obras dramáticas de Santiago Rusiñol. Sus mejores traducciones fueron de autores europeos contemporáneos exitosos, como *Casa de muñecas* de Ibsen, o clásicos como *Romeo y Julieta* de Shakespeare. La traducción se convirtió en un oficio angustioso para ella más tarde, cuando, ya divorciada, tuvo que salir adelante económicamente en el exilio. Traduce sin descanso y recibe escasos ingresos. No tiene tiempo para componer sus propias obras, según reconoce en las cartas dirigidas a sus amigos y en su autobiografía. Traduce a Shakespeare, Ben Jonson, al profesor y especialista en filosofía del teatro Henri Gouhier, al dramaturgo

⁵ Se puede ampliar esta información en los distintos capítulos dedicados a cada una de estas traductoras publicados en 2016 en *Retratos de traductoras en la Edad de Plata* (Romero López 2016) y también en los capítulos que se compilan en *Más retratos de traductoras en la Edad de Plata* (Romero López y Aralaya Fernández 2025 [en prensa]). Lo que aquí se presenta es una compilación resumida para poner en valor sus traducciones en torno a la fecha de 1927.

François Mauriac, Arthur Adamov, Alexandre Dumas, y Sartre. Además, María Lejárraga tradujo a Anne Golon, Thornton Wilder, Eugène Ionesco, a varios autores de teatro norteamericano contemporáneo e incluso a Eurípides.

Isabel Smith Oyarzábal (Málaga, 1878 – Ciudad de México, 1974) fue fundamentalmente escritora, conferenciante, corresponsal de prensa extranjera y, además, traductora. Firmaba con el seudónimo de *Beatriz Galindo* y, tras su matrimonio con Ceferino Palencia Tubau, publicó con el nombre de Isabel de Palencia. Militante socialista y feminista moderada, fue inspectora provincial de Trabajo en Madrid y miembro de numerosas asociaciones progresistas, como el Lyceum Club Femenino. En 1919 tradujo *Silas Marner* de George Eliot para la editorial Calpe. En 1920 realizó la traducción de *La nueva revelación* de Arthur Conan Doyle para la editorial Viuda de Pueyo. En 1929 tradujo *Julia aprovecha la ocasión* de Concordia Merrel, publicada en Barcelona por Iberia Ediciones, y en 1931 *El rey Barba Azul: Enrique VIII y sus seis mujeres* de Francis Hackett. Al estallar la Guerra Civil, fue nombrada embajadora de España en Finlandia y Suecia. En 1940 se exilió primero en Estados Unidos, donde publicó sus memorias, *I Must Have Liberty* (1940), y posteriormente en México, donde continuó escribiendo y traduciendo. Precisamente en sus memorias comenta que tradujo a Havelock Ellis: «The translation of the fifth and sixth volumes of Havelock Ellis's work on sexual psychology kept me busy for several months and helped to keep the pot boiling at home» (1940: 11). Su primera traducción de Havelock Ellis, *Estudios de psicología sexual*, publicada con el nombre de su marido Ceferino Palencia Tubau, data de 1913; más adelante aparecerían otras. Esta lectura le hizo consciente de las aberraciones sexuales que podían producirse y le afectó psicológicamente. Gracia Navas (2007) destaca algunos de los principales autores traducidos por Isabel Oyarzábal de Palencia: Jane Austen, Arthur Conan Doyle, George Eliot, Henry Fielding, Francis Hackett, Concordia Merrel, Guy de Maupassant, Edward A. Westermarck y Rossi Lodome.

Matilde Ras Fernández (Tarragona, 1881 – Madrid, 1969) fue escritora y grafóloga cuya labor como traductora sobresale especialmente en poesía y literatura infantil, con una marcada preferencia por textos franceses y portugueses. Inició su trayectoria como traductora publicando poemas en la revista *Estudio* (1913-1920), entre los que figuran autores como Paul Verlaine, con el poema «El amor caído», publicado en 1919, y Théophile Gautier, con «Chinerías» (1913). En 1920 tradujo «Los huéspedes de diciembre» y «Los monjes» de Émile Verhaeren. En el ámbito del ensayo, tradujo obras filosóficas como *Leibniz* de Maurice Halbwachs (1913) y *El Renacimiento* de Arthur de Gobineau (1918), publicadas en la revista *Estudio* y en la editorial

homónima. Su habilidad como traductora radicaba en una rigurosa fidelidad al sentido del texto original, adaptándolo a las sensibilidades del público hispanohablante. En la década de los cuarenta tradujo varios libros de cuentos como *Cuentos para ti y para mí*, publicado por Aguilar (1945), y varias novelas de la escritora rusa Sofía Rostopchina, Condesa de Ségur, muy conocida por su novela *Las desdichas de Sofía* (1946) y *Juan que llora y Juan que ríe* (1946).

Zenobia Camprubí (Malgrat de Mar, 1887 – San Juan de Puerto Rico, 1956) destacó como una traductora de gran sensibilidad y talento, especialmente por su labor de introducción de la obra de Rabindranath Tagore al español, en estrecha colaboración con su esposo Juan Ramón Jiménez. Su perfecto dominio bilingüe del inglés y el español, forjado desde su infancia gracias a la ascendencia norteamericana de su madre, le permitió realizar traducciones fluidas y fieles al espíritu de los textos originales. Entre las obras traducidas sobresale *La luna nueva* (1915), publicada por Renacimiento, siendo este su primer acercamiento a la literatura de Tagore, que definiría su carrera como traductora (Sarrami 1983). A esta le siguieron *El jardinero* (1917) y *El cartero del rey* (1917), ambas publicadas por la Sociedad General Española de Librería, y posteriormente *Gitanjali* (1918), la obra más emblemática del poeta indio en el ámbito hispano. En total, Camprubí y Jiménez tradujeron más de veinte libros de Tagore, incluyendo géneros como la poesía lírica, relatos y teatro. En los años veinte continuó traduciendo otras obras de Tagore como *Mashi y otros cuentos*, *Tránsito*, *Mashi* y *La hermana mayor y otros cuentos*. Después, ya en el exilio, publica *Verso y prosa para niños* en Ed. Cultura de La Habana, en 1937, una actividad que continuaría desarrollando a lo largo de toda su vida. Sus traducciones, elaboradas inicialmente a partir de versiones en inglés realizadas por el propio Tagore, se distinguen por su carácter lírico y su adecuación al estilo modernista español. Además de Tagore, Zenobia trabajó en la traducción de autores como Shakespeare, cuya obra *El sueño de una noche de verano* y fragmentos de *Macbeth* y *Venus y Adonis* también llevó al español, aunque estas quedaron inéditas o integradas en ediciones póstumas. La labor de Zenobia trascendió lo literario, pues su compromiso con la cultura y la educación se evidenció en su interés por ofrecer estas obras al público hispanohablante, especialmente durante la Segunda República, cuando muchas de sus traducciones se distribuyeron en bibliotecas escolares y en las Misiones Pedagógicas. En su exilio en Puerto Rico, continuó trabajando como traductora para la Universidad de Puerto Rico, abordando textos científicos y educativos, lo que reflejaba su compromiso con la divulgación del conocimiento.

Margarita Nelken Mansberger (Madrid, 1894 – Ciudad de México, 1968) fue conocida por su activismo feminista y político, pero también desarrolló una notable carrera como traductora, una labor que refleja su compromiso ideológico y su papel como mediadora cultural entre España y otros países (Mengual, 2019). Tanto ella como su hermana Carmen Nelken, quien firmaba con el seudónimo de *Magda Donato*, eran percibidas como extranjeras debido a su origen judeoalemán, ya que su familia había emigrado a España a finales del siglo XIX. Ambas recibieron una educación en colegios europeos, lo que les proporcionó una sólida formación progresista. La labor traductora de Margarita Nelken se puede dividir en dos etapas: su periodo en España (1922-1932) y su exilio en México (1949-1965). En ambas fases, Nelken tradujo obras que no solo le permitieron subsistir económicamente, sino también divulgar ideas feministas, socialistas y antifascistas alineadas con su ideología. Entre sus principales traducciones antes de salir al exilio destacan *La metamorfosis* de Franz Kafka (1925) e *Historia del arte* de Élie Faure, una obra en cuatro volúmenes traducida del francés para Editorial Renacimiento entre 1924 y 1928. Esta obra monumental presenta un análisis global del arte, conectándolo con las ideas de progreso y revolución. En 1925 tradujo del alemán *La prodigiosa isla de las damas* de Gerhart Hauptmann, publicada en *Revista de Occidente*, una distopía feminista que critica la segregación de género y el feminismo separatista. La impronta feminista también se percibe en su traducción del francés *Pasaron unos hombres* de Marcelle Caby, publicada por Biblioteca Nueva en 1932. Asimismo, tradujo del inglés *La tragedia de mi vida. De profundis* de Oscar Wilde en 1931, donde profundiza en las reflexiones de Wilde sobre el sufrimiento, el amor y la espiritualidad. Durante su exilio en México tradujo obras de autores como Bertolt Brecht, Curt Riess y Gustave Cohen.

Rosa Chacel (Valladolid, 1898 – Madrid, 1994) debutó con una obra autobiográfica, *Estación. Ida y vuelta* (1930), difícilmente clasificable. Su primera obra poética, *A la orilla de un pozo*, se publicó en 1936. Hoy destaca por su labor literaria durante su exilio en Argentina y Brasil tras la Guerra Civil española. En este período, combinó su producción novelística con un notable trabajo como traductora, abordando obras literarias y científicas de autores de diversas lenguas (Behiels 2018). Su traducción más conocida es *La peste* de Albert Camus, publicada en 1948 por Emecé y autorizada por la censura española en 1957, lo que permitió numerosas reediciones en décadas posteriores. En el ámbito teatral, tradujo piezas como *La dama no es para la hoguera* y *Venus observada* de Christopher Fry, ambas publicadas en 1955 por Sudamericana, una editorial fundada por exiliados republicanos. También tradujo a Jean Racine, destacando *Tres tragedias* (*Británico*, *Berenice* y *Bayaceto*), publicadas en Buenos Aires en 1958, y posteriormente *Seis tragedias* en edición bilingüe por

Alfaguara en 1983. Asimismo, trabajó con obras de J. B. Priestley, incluyendo *Edén término* y *Cornelius*, en colaboración con Vera Macarow, editadas en 1957 por Sudamericana. Su interés por los clásicos franceses se extendió a Stéphane Mallarmé, de quien tradujo *Herodías*, y a Anna de Noailles, cuya obra *Una carta de las que no se envían* apareció en 1948. Su labor también abarcó textos modernos como *Libertad o muerte* de Nikos Kazantzakis (1957) y ensayos influyentes como *Teoría del arte de vanguardia* de Renato Poggioli, publicado en 1964 por la *Revista de Occidente*. Rosa Chacel abordó estas traducciones desde su profundo compromiso cultural, aunque las realizó principalmente por necesidad económica durante su exilio. En el conjunto de su obra, las traducciones son un eco de su exploración de la identidad y del sentido de la creación artística, dejando una huella indeleble en el panorama literario del exilio español.

Concha Méndez Cuesta (Madrid, 1898 – Ciudad de México, 1986) fue una figura singular dentro de la llamada Generación del 27, destacándose como poeta, editora, impresora y, en menor medida, traductora (Valender 2001). Aunque no tuvo una formación académica universitaria, su independencia, curiosidad y pasión por la cultura hicieron de ella una mujer moderna que rompió moldes en su época. Desde joven, su formación fue limitada a los siete años que cursó en el colegio francés Santa Genoveva de Madrid, donde, según sus *Memorias habladas, memorias armadas*, aprendió a escribir sus primeros poemas en francés. La lengua francesa fue, por tanto, un conocimiento fundamental que más adelante le abriría caminos en la traducción. Su interés por la traducción comenzó durante su viaje a Londres en 1929, adonde llegó con la intención de independizarse y encontrar un espacio propio. En la capital británica, Méndez trabajó como profesora de español y traductora, gracias al contacto con Ortega y Gasset, quien le consiguió encargos para Espasa-Calpe. Según sus memorias, tradujo una biografía de Baudelaire y obras de autores italianos, aunque no se conservan evidencias documentales de estos trabajos. Durante esta estancia, Méndez también impartió conferencias sobre Goya y la nueva poesía española en instituciones como el King's College y la Sociedad Anglo-Española. Sin embargo, fue un período de indefinición profesional, en el que probaba diferentes caminos creativos mientras buscaba insertarse en el mundo del cine, otra de sus pasiones frustradas. La etapa de Concha Méndez en Buenos Aires (1929-1930) resultó decisiva para su carrera como traductora. Allí conoció a Consuelo Berges, destacada traductora y periodista, quien ejercería un papel inspirador en la vida de Méndez. Este encuentro, ocurrido en el Consulado Español, fue relatado por Berges en una entrevista, donde recuerda cómo ayudó a Méndez a vender mantelerías y le consiguió sus primeros contactos en los círculos intelectuales argentinos. Berges,

ferviente traductora del francés, especialmente de autores como Stendhal, despertó en Méndez un interés profesional por la traducción. El francés, en aquel momento, era la lengua de la diplomacia y del cosmopolitismo cultural, un conocimiento que Méndez poseía y que supo aprovechar. La primera y principal incursión de Concha Méndez en la traducción tuvo lugar en 1933, año en que trabajó para Espasa-Calpe en la versión española de algunas *Crónicas italianas* de Stendhal. Estas traducciones reflejan una elección significativa, posiblemente influenciada por la pasión de Berges por el autor francés: *Victoria Accoramboni, Duquesa de Bracciano* (1933) y *La abadesa de Castro* (1933). Su labor como traductora fue, sin duda, un símbolo de su valentía, su espíritu moderno y su empeño en superar las limitaciones impuestas por la sociedad de su tiempo.

Magda Donato (Madrid, 1898 – Ciudad de México, 1966) tradujo y adaptó principalmente teatro y algunas novelas desde el francés, siendo esta lengua su herramienta literaria principal, adquirida durante su formación. *Magda Donato* fue el seudónimo literario de Carmen Eva Nelken y Mausberger (1898-1966), periodista y autora de teatro. En 1939 se exilió a Francia y posteriormente a México, donde desarrolló su trayectoria como actriz de teatro, cine y televisión. Realizó numerosas traducciones y adaptaciones para la escena del francés, inglés y alemán (George Sand, Lajos Zilahy, Eugène Ionesco). En la Biblioteca Nacional de España se han localizado: *Los caballeros de Bois-Doré* de George Sand (1920), *Melodrama: folletín escénico en tres actos* de Henry Bernstein (1934), *Rosario al sol* de Francis Jammes (1921) y *Aquella noche: comedia dramática* (1936) de Lajos Zilahy. *¡Maldita sea mi cara!*, adaptación de *Le Père Lampion* de Jean Kolb y Léon Belières, fue estrenada en el Teatro del Centro de Madrid en 1929 y publicada poco después. *Melo*, traducción de *Mélo* de Henry Bernstein, fue estrenada en 1934. La obra, un triángulo amoroso entre dos músicos y la esposa de uno de ellos, presenta a Romana, la protagonista, como una mujer que ejerce control sobre la trama con independencia y decisión, características que Donato solía destacar en sus traducciones. *Aquella noche*, traducción de *Cette nuit-là* de Lajos Zilahy (posiblemente a través de la traducción francesa de la original húngara *Tüzmádár*), fue estrenada en 1935. La obra es un drama de suspense que aborda un crimen en una comunidad burguesa, en el que Carlota, el personaje femenino principal, demuestra astucia y valentía al proteger a su hija. Donato simplificó la trama eliminando elementos superfluos. Además, tradujo y adaptó *El profesor Klenow* (obra de Karen Bramson), *Peluquero de señoras* de Marcel Gerbidon y Paul Armont, y *En las redes de la araña*. Aunque no se conservan las obras completas, su influencia se relaciona con el teatro francés de los años veinte y su interés por personajes femeninos complejos. También tradujo novelas como *Rosario al sol* (1916) de Francis Jammes.

Esta novela, marcada por un tono cristiano, encajaba bien con la España de su época. Publicada en 1921 por Editorial Calpe, fue la primera traducción al castellano. También tradujo la obra de George Sand *Los caballeros de Bois-Doré* (1858), publicada en dos tomos en 1922. Esta novela histórica presenta personajes femeninos decididos, como Lauriana, quien toma las riendas de su destino. La traducción refleja la ideología feminista que Donato admiraba en Sand. En *Cuentos escogidos* (1936), Donato realizó una traducción libre de 36 fábulas de Jean de La Fontaine, adaptándolas al público infantil español. Donato incorpora un tono cercano y didáctico, incluyendo referencias a la cultura popular. Sus traducciones teatrales reflejaban un interés tanto artístico como comercial, mientras que, en el ámbito infantil, su creatividad y estilo propio destacan en las adaptaciones de La Fontaine.

María Luz Morales (A Coruña, 1898 – Barcelona, 1980) fue una destacada periodista, traductora y adaptadora de textos. Se especializó en los ámbitos del periodismo, el teatro, el cine y la literatura, con un notable enfoque en la promoción de la lectura, especialmente entre mujeres y niños. María Luz Morales desarrolló su habilidad para las lenguas gracias a su formación privilegiada en instituciones progresistas como el Institut de Cultura per la Dona en Barcelona y su contacto con la Residencia de Señoritas dirigida por María de Maeztu (Julio 2017). Dominaba el inglés, francés, portugués e italiano, competencias que facilitaron su actividad como traductora y adaptadora. El contexto cultural de la Edad de Plata, favorecido por la Institución Libre de Enseñanza y el Lyceum Club, promovió el contacto con lenguas extranjeras y la difusión del pensamiento europeo. Morales participó activamente en esta atmósfera europeísta, lo que influyó decisivamente en su obra. María Luz Morales destacó por su reescritura y traducción de textos literarios con fines divulgativos. Adaptó y tradujo obras de clásicos españoles y extranjeros para audiencias infantiles, femeninas y generales, con el objetivo de acercar la literatura a nuevos públicos. Trabajó para editoriales como Araluce y Juventud, donde reescribió clásicos como *Cuentos de Perrault*, *Historias de Eurípides* y *Orlando furioso* de Ariosto. Su objetivo era presentar versiones simplificadas que despertaran el interés infantil por los textos originales. Esta práctica, aunque controvertida, consolidó su papel en la promoción de la literatura infantil y juvenil. Morales realizó traducciones directas desde el inglés, especialmente de novelas sentimentales, obras de aventuras y clásicos: *Peter Pan* y *Wendy* de J. M. Barrie (1926), uno de sus trabajos más exitosos, con múltiples reediciones. Además, tradujo *La cuesta encantada* de Peter B. Kyne (1926) y *Más allá* y *La cuchara de plata* de John Galsworthy (1935). María Luz Morales contribuyó a difundir la literatura portuguesa en España, especialmente la obra de Júlio Dinis, uno de los autores más relevantes del siglo XIX. Su relación con *Victor*

Català (seudónimo de Caterina Albert) fue especialmente significativa. Morales tradujo cuentos de la autora catalana para el periódico *El Sol* (1928-1929), respetando el lenguaje original y colaborando directamente con la escritora. María Luz Morales combinó su labor periodística con una prolífica actividad traductora y adaptadora que abarcó literatura infantil, narrativa popular, clásicos y obras de divulgación. Su traducción de *Peter Pan* sigue siendo un referente, prueba de la longevidad y relevancia de su legado.

Márgara Villegas (Madrid, 1899 – México, 1983) fue una destacada traductora y figura intelectual, cuya trayectoria profesional estuvo marcada por su trabajo en España y, posteriormente, en el exilio en México (Bautista 2017). Proveniente de una familia bohemia e intelectual, creció en un ambiente literario que influiría profundamente en su desarrollo profesional. En los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, Márgara y su esposo, José Robles Pazos, colaboraron con la editorial Cenit, una de las editoriales revolucionarias más relevantes de la época. José Robles tradujo *Manhattan Transfer* de John Dos Passos (1929), mientras que Márgara tradujo *Rocinante vuelve al camino* (1930), también de Dos Passos. La editorial Cenit, con un enfoque progresista, publicó obras literarias con fuertes componentes políticos y sociales. Entre 1930 y 1932, Villegas realizó tres traducciones más para Cenit: *Judíos sin dinero* (1930) de Michael Gold, *El pecado rojo* (1931) de Julia Peterkin y *La compañía* (1932) de Edwin Seaver. Estas traducciones reflejan su habilidad para adaptarse a estilos y temáticas diversas, transmitiendo fielmente la esencia de los textos originales. El inicio de la Guerra Civil española en 1936 marcó un giro trágico en la vida de Márgara. Su esposo, José Robles, fue detenido y ejecutado en circunstancias inciertas, un hecho que sumió a Márgara en una profunda crisis personal y económica. Tras varios años de gestiones angustiosas, logró huir a México en 1939 con sus hijos. En el exilio, la traducción se convirtió en su principal medio de sustento. En México, trabajó para el Fondo de Cultura Económica, dirigido por Alfonso Reyes. Entre las traducciones que Márgara realizó en esta etapa destacan obras de Francis Bacon y Bertrand Russell. Estas traducciones, pertenecientes al ámbito de las ciencias sociales, arqueología y literatura clásica, demuestran la versatilidad de Villegas como traductora.

La actividad como traductora de **Consuelo Berges** (Uznayo, Cantabria, 1899 – Madrid, 1988) fue una constante desde los años de la posguerra hasta su fallecimiento en 1988. No obstante, su labor como traductora había comenzado en la trágica fecha de 1936 con *Problemas actuales de la asistencia social*, una obra alemana traducida junto con Herta Grimm. Sin embargo, la mayor parte de su trabajo está dedicada

a la literatura francesa, destacando autores clásicos y contemporáneos. En los años 40 y 50, Berges trabajó para la editorial Aguilar, que le encargó traducciones de Saint-Simon, La Bruyère, Montaigne, Rousseau, Flaubert, Honoré de Balzac, André Breton, Auguste Comte, Stendhal, Marcel Proust, convirtiéndose en su principal traductora en España. En 1983, creó la Fundación Consuelo Berges y estableció el Premio Stendhal para la mejor traducción del francés al español.

María Teresa León Goyri (Logroño, 1903 – Madrid, 1988) fue una de las figuras femeninas más destacadas de la llamada Generación del 27, aunque durante años su obra estuvo eclipsada por su rol como compañera de Rafael Alberti. Narradora y dramaturga comprometida, también realizó una labor menos conocida, pero significativa: la traducción. A diferencia de otras escritoras coetáneas, María Teresa León tuvo una formación académica sólida. Estudió en la Institución Libre de Enseñanza y se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid, algo poco frecuente para una mujer en su época (León Goyri 2001). Esta formación le permitió no solo desarrollar su voz literaria, sino también afrontar retos como la traducción, con pleno dominio de idiomas como el francés y el italiano. Su infancia y juventud en un entorno burgués y culto, marcado por el liberalismo y el acceso a la educación, favorecieron su interés por las lenguas extranjeras, que más tarde aprovecharía en su carrera intelectual. Aunque no fue una traductora prolífica, destacan algunos trabajos que realizó durante los años 30 y 40, especialmente vinculados a autores franceses e italianos. María Teresa León tradujo obras de autores relevantes, con especial atención a los clásicos franceses. Entre sus traducciones más significativas se encuentran: Alejandro Dumas, *La dama de las camelias* (1934); Víctor Hugo, *Los trabajadores del mar* (1935); y Boccaccio, selecciones de *El Decamerón* (1936). Estas obras, publicadas por editoriales como Espasa-Calpe y otras casas republicanas, reflejan no solo su dominio del idioma francés y del italiano, sino también su sensibilidad literaria. María Teresa León abordó la traducción como un proyecto puntual dentro de su amplia actividad literaria y política.

Elisabeth Mulder (Barcelona, 1904 – Barcelona, 1987) fue una destacada poeta y novelista española, cuya obra alcanzó gran reconocimiento en su tiempo. Su carrera como traductora comenzó en los años veinte con la traducción poética, destacándose especialmente por sus trabajos para la colección «Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas» de la editorial Cervantes. Entre sus traducciones más relevantes se encuentran *Baudelaire* (1925), una selección de poemas de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, y *Pushkin* (1925), una antología lírica de Aleksandr Pushkin, ambas acompañadas de prólogos que reflejaban su profundo conocimiento de los

autores y su capacidad de interpretar sus obras de manera fiel y artística. En esta misma colección colaboró en la traducción de obras de Georges Rodenbach. Más adelante, en los años treinta y cuarenta, extendió su interés hacia el Romanticismo inglés, traduciendo selecciones poéticas como *Poetas ingleses. John Keats* (1940) y *Poetas ingleses. Percy Bysshe Shelley* (1940), publicadas por la editorial Yunke en versiones bilingües dirigidas a un público letrado. A finales de los años treinta, Mulder incursionó en la traducción de prosa con la exitosa versión de *La buena tierra* (1931) de Pearl S. Buck, que consolidó su reputación como traductora de novelas. Sus trabajos fueron ampliamente elogiados por su precisión lingüística y su sensibilidad estética, contribuyendo significativamente a la difusión de la poesía y la narrativa extranjeras en España, especialmente entre 1920 y 1940. Además, hay que destacar sus traducciones de libros de arte para la editorial Garriga de Barcelona y la P. Tisné de París en los años cincuenta.

Ernestina de Champourcin (Vitoria, 1905 – Madrid, 1999) fue una figura clave vinculada a la llamada Generación del 27 y fue una destacada traductora cuyo trabajo ha pasado desapercibido en comparación con su obra poética (Santoyo Mediavilla 2009). Champourcin creció en una familia acomodada y recibió una formación trilingüe que incluyó el español, francés e inglés. Su dominio del francés y del inglés, cultivado con institutrices y lecturas literarias, facilitó sus futuros trabajos de traducción. En 1936 se casó con Juan José Domenchina y, al terminar la Guerra Civil, ambos se exiliaron a México. Su actividad traductora comenzó durante el exilio republicano en México, vinculada al Fondo de Cultura Económica y otras editoriales, y se extendió hasta su regreso a España en 1972. Sus traducciones del inglés, francés y portugués abarcaron géneros como la literatura, la historia, la filosofía, la sociología y la poesía. A menudo seleccionaba personalmente los títulos que traduciría, aportando al mercado hispanohablante obras de relevancia académica, literaria y cultural. En el exilio, tradujo obras de William Faulkner, Ruth Benedict, G. P. Gooch, William Golding, Edgar Allan Poe y Emily Dickinson, entre otros. También tradujo textos del francés y del portugués. Además, Champourcin trabajó en la traducción de textos especializados para revistas y editoriales como *Revista de Occidente* y *Magisterio Español*, centrados en filosofía, historia y psicología intercultural. Sus traducciones, ejecutadas con precisión y sensibilidad literaria, reflejan no solo su erudición, sino también su compromiso cultural como mediadora en tiempos difíciles.

Carmen Conde Abellán (Cartagena, 1907 – Majadahonda, 1996) destacó en su juventud como poeta gracias a la publicación de *Brocal* (1929) y *Júbilos* (1934),

logrando reconocimiento por su estilo lírico y su activa participación en la vida literaria de la época (Ferris 2007). Sin embargo, menos conocida es su faceta como traductora, un ámbito en el que desarrolló una notable labor gracias a su profundo conocimiento de idiomas, especialmente del francés, lengua que dominaba y que utilizó como base para gran parte de sus primeras traducciones. Su incursión en esta actividad comenzó en la década de 1930, motivada tanto por su interés en las letras extranjeras como por las redes literarias que había tejido. Este período se inauguró con su primera traducción, *Nueva etapa* de Leon Trotsky (1931), realizada para Ediciones Nosotros, seguida de *Cómo hicimos la Revolución* del mismo autor (1930). Ambas obras, traducidas del francés, no mencionaron a Conde como traductora, pero las anotaciones manuscritas en los ejemplares conservados en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver confirman su autoría. Su interés por la literatura griega moderna también marcó esta etapa inicial, reflejado en la traducción del cuento «¡Se la jugó al Santo!» de Dimitri Nicolopoulos, publicada en la revista *Lecturas* (julio de 1933). Esta relación con Nicolopoulos, desarrollada a través de una rica correspondencia, llevó a Conde a recibir varios textos del autor para traducir, incluyendo fragmentos de *Cartas de Addis-Abeba*, uno de los cuales fue incluido en su artículo «Demetrio Nicolopoulos» en *El Sol* (1935). Estas primeras traducciones no solo revelan su habilidad para mediar entre lenguas y culturas, sino también su temprana inserción en un ámbito literario caracterizado por la colaboración y el intercambio intelectual, consolidando así una faceta menos visible pero esencial en su trayectoria. A partir de la década de 1940, la traducción se convirtió en una de las principales fuentes de ingresos para Carmen Conde, especialmente en un contexto político y social que limitaba sus posibilidades de desarrollo profesional. Durante este período, trabajó bajo seudónimos como Asunción Parreño e Isabel de Ambía, especialmente en traducciones como *In vino veritas-El banquete* de Kierkegaard (1942) o *Eugenio de Saboya* de Alejandro Tassoni Estense (1943), destacando por su capacidad para adaptar textos literarios y filosóficos de gran complejidad. En las décadas posteriores, su labor traductora incluyó adaptaciones para teatro, radio y televisión, como la versión de *Historia del soldado* de Ramuz y Stravinsky (1958) y *En familia* de T. S. Eliot (1970), consolidándose como una figura activa y versátil en el campo cultural español del siglo XX.

Esta lista de traductoras es susceptible de ampliación, ya que en los últimos años se han llevado a cabo investigaciones que han enriquecido esta nómina con figuras hasta ahora desconocidas. Entre estos trabajos destacan los realizados por Luisa Cottoner sobre Rosa Leveroni (1910-1985), traductora de *The Waste Land* de T. S. Eliot (2016), y Montserrat Bacardí, quien ha estudiado la vida y obra de María Gràcia

Bassa (1883-1961), periodista, poeta y traductora (2016). Asimismo, Teresa Julio ha recuperado a dos traductoras relevantes: María Carratalà (1883-1961), conocida por sus traducciones de obras teatrales realizadas antes de la Guerra Civil (Julio 2016); e Irene Polo (1908-1942), traductora de *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen (Julio 2018).

El rescate de estas figuras y su producción traductora no solo aporta una dimensión de género al estudio de la historia cultural, sino que también permite visibilizar su impacto en la vida intelectual de su época. Mujeres como María Lejárraga, Isabel Oyarzábal, Zenobia Camprubí, Margarita Nelken, Rosa Chacel, Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, entre muchas otras, no solo desempeñaron un papel destacado como traductoras de obras literarias y filosóficas, sino que también promovieron una renovación cultural al introducir ideas feministas, progresistas y cosmopolitas en un contexto de profundas transformaciones. Estas traductoras fueron pioneras en su ámbito y utilizaron la traducción como un medio para articular discursos que conectaban a España con la modernidad europea y global. La relevancia de su labor no radica únicamente en la incorporación de nuevas ideas, sino también en su capacidad para establecer redes intelectuales y culturales. Muchas de ellas formaron parte de asociaciones como el Lyceum Club Femenino, una plataforma que fomentaba el intercambio de ideas y proyectos entre mujeres comprometidas con la cultura y la educación. Estas redes fortalecieron el papel de las traductoras como mediadoras culturales y agentes de cambio, con impacto tanto en el ámbito literario como en el político y social. La traducción, en este contexto, se erige como un acto de resistencia y afirmación: una forma de desafiar las normas establecidas y reclamar un lugar en la esfera pública.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguado, Ana y Sanfeliu, Luz (2015), «María Lejárraga y la Asociación Femenina de Educación Cívica. Sociabilidad y formación femenina en las claves de la ciudadanía», en Pilar Folguera, Juan Carlos Pereira, Carmen García, Jesús Izquierdo, Rubén Pallol, Raquel Sánchez, Carlos Sanz y Pilar Toboso (eds.), *Pensar con la historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Madrid: UAM Ediciones, pp. 1977-1994.
- Aguilera Sastre, Juan (2011), «Las fundadoras del Lyceum Club femenino español», *Brocar*, 35, pp. 65-90.
- Aguilera Sastre, Juan (2012), «María Martínez Sierra, traductora: Una lectura del teatro contemporáneo», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 37/2, pp. 307-323.

- Aguilera Sastre, Juan (2021), «Para una historia de las asociaciones femeninas en España. La Asociación Nacional de Mujeres Españolas y la Unión de las Mujeres de España: similitudes y discordancias (1918-1921)», *Feminismols*, 37, pp. 131.
- Bacardí, Monserrat (2016), *Gràcia Bassa, poeta, periodista i traductora*. Palafrugell: Ajuntament de Palafrugell.
- Baroja y Nessi, Carmen (1998), *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona: Tusquets.
- Bautista, Rosa María (2017), «Márgara Villegas, traductora de John Dos Passos», *Estudios de Traducción*, 7, pp. 191-203.
- Behiels, Lieve (2018), «Rosa Chacel: novelista y traductora española exiliada», *Cadernos de Tradução*, 38/1, pp. 47-64.
- Camps, Assumpta (2018), «Carmen de Burgos (Colombine): la labor como traductora de una escritora 'excéntrica' de la Edad de Plata de la literatura española», en Francisco Lafarga (ed.), *Creación y traducción en España (1898-1936): protagonistas de una historia*. Kassel: Reichenberger, pp. 85-107.
- Cotoner, Luisa (2016), «Rosa Leveroni, traductora de *The Waste Land* de T. S. Eliot», *Quaderns. Revista de traducció*, 23, pp. 97-109.
- Del Moral Vargas, Marta (2005), «El «Grupo Femenino Socialista» de Madrid (1906-1914): Pioneras en la Acción Colectiva Femenina», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, pp. 247-269.
- Ezama Gil, María de los Ángeles (2013), «La Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas y Cruzada de Mujeres Españolas», en Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán García y Marina Sanfilippo (coords.), *Mujeres en la frontera*. Madrid: Cátedra, pp. 53-82.
- Ferris, José Luis (2007) *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver/Temas de Hoy.
- Fortea, Carlos (2018), «Carmen Gallardo de Mesa, traductora», en Salvador Peña y Juan Jesús Zaro (eds.), *Traducir a los clásicos: entornos y transformaciones*. Granada: Comares, pp. 291-300.
- Freire López, Ana María (2006), «Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Traducción y traductores: del romanticismo al realismo*. Berna: Peter Lang, pp. 143-157.
- Julio, Teresa (2016), «Recuperant la memòria històrica: Maria Carratalà, una traductora teatral de preguerra», *Caplletra*, 61, pp. 37-59.
- Julio, Teresa (2017), «María Luz Morales, traductora: estado de la cuestión y perspectivas de investigación», *Confluente*, 9/2, pp. 55-68.

- Julio, Teresa (2018), «Irene Polo, traductora de *Pride and Prejudice*, *Una historia d'adversitats*», *Quaderns. Revista de traducció*, 25, pp. 87-97.
- Kirkpatrick, Susan (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- León Goyri, María Teresa (2001), *Memoria de la melancolía*. La Habana: Casa Editorial Abril.
- Martínez Sierra, María (2000), *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. México: Exportadora de Publicaciones Mexicanas.
- Mengual, Josep (2019), «La traductora Margarita Nelken (con Borges al fondo)», *Negritas y cursivas*, en línea: <<https://negritasy cursivas.wordpress.com/>> [consulta: 03/01/2025].
- Micó, Joaquim (2002), *Teresa Mañé i Miravet (1865-1939)*. Vilanova I la Gertrú: Ajuntament de Vilanova I la Gertrú.
- Navas, Gracia (2007), «*Silas Marner* de George Eliot, en versión de Isabel Oyarzábal de Palencia», en Juan Jesús Zaro (ed.), *Traductores y traducciones de literatura y ensayo 1835-1919*. Granada: Editorial Comares, pp. 359-410.
- Ocampos, Emilio y Romero López, Dolores (eds.) (2024), *El feminismo en la literatura en la Edad de Plata*. Madrid/Sevilla: Ediciones Complutense/Editorial Renacimiento.
- Oyarzábal, Isabel de (1940), *I Must Have Liberty*. Londres: Longmans, Green & Co.
- Rodríguez Monroy, Amalia (1999), *El saber del traductor: hacia una ética de la interpretación*. Barcelona: Montesinos.
- Romero López, Dolores (2015), «Mujeres traductoras en la Edad de Plata (1868-1939). Identidad moderna y affidamento», *Hermeneus. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, 17, pp. 179-207.
- Romero López, Dolores (ed.) (2016), *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Romero López, Dolores y Atalaya, Irene (eds.) (2025), *Más retratos de traductoras de la Edad de Plata*. Madrid: Guillermo Escolar Ediciones (Babélica. Semblanzas) [en prensa].
- Sales Salvador, Dora (2006), «Traducción, género y poscolonialismo. Compromiso traductológico como mediación y affidamento femenino», *Quaderns. Revista de traducció*, 13, pp. 21-30.
- Sanfeliu, Luz (2019), «Unión Republicana Femenina: una escuela de formación cívica (1931-1933)», en Teresa María Ortega López, Ana Aguado Higón y Elena Hernández Sandoica (coords.), *Mujeres, dones, mulleres, emakumeak. Estudios sobre la historia de las mujeres y del género*. Madrid: Cátedra, pp. 95-113.

- Santoyo Mediavilla, Julio César (2009), «El 'otro' quehacer (olvidado): Ernestina Michels de Champourcin, traductora», *Sancho El Sabio. Revista de Cultura e Investigación Vasca*, 30, pp. 255-266.
- Sarrami, Tomás (1983), «Zenobia Camprubí: Traductora de Rabindranath Tagore», *Revista Educación*, 51-52, pp. 231-237.
- Simón Palmer, María del Carmen (2010), «Carmen de Burgos, traductora», *Arbor*, 186, pp. 157-168.
- Valender, James (ed.) (2001), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Varela, Julia (2011), *Mujeres con voz propia: Carmen Baroja y Nessi, Zenobia Camprubí Aymar y María Teresa León Goyri. Análisis sociológico de las autobiografías de tres mujeres de la burguesía liberal española*. Madrid: Morata.
- Vidal Claramonte, María Carmen África (1998), *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Diputación de Valencia.
- Wolf, Michaela (2005), «The Creation of a Room of One's Own. Feminist Translators as Mediators Between Cultures and Genders», en José Santaemilia (ed.), *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. Manchester: St. Jerome, pp. 15-25.

Mario López y la interiorización del paisaje

Salvador López Quero
Universidad de Córdoba

Con este trabajo¹ pretendo poner de manifiesto la «poesía sustancial» del poeta de Cántico, que, trascendiendo a través de la interiorización del paisaje evocado llega a plasmar la esencia de su tierra. Con ello quiero demostrar la grandeza poética –creo que aún no reconocida– de Mario López. El propio Mario en «Algunas consideraciones sobre mi obra poética» afirma:

Debo admitir, como muy intensa, la influencia del paisaje en mi poesía. Fascinantes llamadas del contorno habitual, cargado de intuiciones plásticas y sugerentes vivencias que de algún modo obligan a expresar con palabras su anímico espectáculo” (*Universo de pueblo*, 1979: 28).

Ello pone de manifiesto que lo descrito por el poeta responde a una experiencia hartamente vivida. En este sentido, Linares (1979b: 16) ha dicho que

el paisaje de las tierras del Sur, un paisaje interiorizado, visto con retina de pintor, en el que lo nostálgico, humanizándolo, vence a lo meramente descriptivo, y la vida pasada y presente de los hombres de un pueblo cualquiera [...] De este modo, los límites de su mundo poético vienen a coincidir con los límites de su mundo real, del mundo que ha aceptado como propio.

Y Tejada afirma que no estamos ante un poeta meramente descriptivo, mero presentador de un mundo, sino que «todo el mundo exterior presentado en los versos se encuentra previamente interiorizado» (2002: 74) y que la visión interiorizada del paisaje contemplado o evocado es el núcleo principal de la obra poética de Mario. Está

¹ Para Juan de Dios Torralbo Caballero, cuya personalidad permanecerá interiorizada en mí siempre.

presente en el 83 % de los poemas (en 26 de los 30 poemas de *Garganta y Corazón del Sur*), y le interesa el paisaje más que sus habitantes, lo que el poeta justifica así:

Son numerosos mis poemas, escritos bajo esta misma imperiosa necesidad de recrear aquellos lugares que tanto significan o significaron en la vida del poeta (*Universo de pueblo*, 1979: 28).

LA INTERIORIZACIÓN DEL PAISAJE

La temática principal de su obra es la visión interiorizada del paisaje contemplado o evocado: un paisaje impregnado de sentimientos, que rezuma sensualidad y en el que la realidad puede parecer más o menos transformada. En su primer libro, *Garganta y Corazón del Sur* (1951), ya pueden verse esos elementos distintivos del poeta, característicos de su obra. En todos estos poemas he podido comprobar que se aúnan los actos de habla *locutivo* (descripción del paisaje), *ilocutivo* (interiorización del paisaje) y *perlocutivo* (las condiciones de felicidad que nos transmite el paisaje). Los títulos de los poemas son indicios catafóricos de diversos aspectos relativos al universo temático de Mario López (cf. Tejada 2002: 66). Un universo temático, que Rosal (2018: 23-24) describe así:

Ya en los títulos de los poemas está presente el tono elegíaco del léxico: añoranza y recuerdo. En ellos el poeta va desgranando el paso del tiempo, la infancia, la pérdida, como un cronista que repasa lo vivido, pero sin angustia, con la conciencia lúcida de una nostalgia que no hiera. Se canta lo que se pierde. Pero no hay amargura en sus versos. Su palabra extiende un acta notarial del corazón, el plano emocional del forense que disecciona los restos del naufragio sin hacer naufragio de sí mismo.

El título más repetido es el que se refiere al paso del tiempo o alude explícitamente al acto de evocar con nostalgia experiencias pasadas. En este sentido, Rosal (2018: 12) afirma que «el tema del tiempo se construye en la poesía de Mario López enraizado en la realidad vivida en el gozo y en cierta nostalgia de la pérdida, sobre todo en la rememorización del paisaje humano siempre cambiante».

La publicación de *Garganta y Corazón del Sur* sitúa a Mario López dentro de la llamada «escuela poética cordobesa» por su actitud melancólica y la expresión de experiencias reales y auténticamente vividas. Pero en Mario López este arraigo venía de antes, desde el principio: en el octubre cordobés de 1947, después del poema de Pablo García Baena (*Agatha*), seguía *El Ángel Custodio de Cañete de las Torres* (1889), como una afirmación del enraizamiento de su poesía en su tierra. En la lectura efectuada el 21 de mayo de 1966 en la Real Academia de Córdoba Mario López (1968: 12) se preguntaba «si convendría suscitar o mejor interrogarse hasta qué punto la

existencia del Poeta esté condicionada al ambiente que le rodea, desde la tierra que le nutre hasta su voluntad de arraigo en ella, como algo merecedor de ser comunicado a los demás». Para García de la Concha (1987: 836), Mario López «se propone captar el latido del corazón de su tierra». Y «una de las excelencias de Mario López –en palabras de Ricardo Molina (1968)– es su arte consumado de descriptor. Y es que Mario, pintor de vocación, domina con sutileza de dibujante japonés el arte del paisaje». Para Mario, como advirtió Linares (1979b: 18), «el paisaje, el mundo todo sólo es accesible desde la evocación, desde el recuerdo». Así en el comienzo de *Memoria de un río*:

(1) Al pie de nuestras hondas colinas le aguardábamos (v. 1)

Tanto el determinante posesivo *nuestras* como el imperfecto de indicativo *aguardábamos* son marcas lingüísticas que nos permiten descubrir la actitud lírica de Mario en este poema: el paisaje se interioriza en un *yo plural*. No se trata, por tanto, de una mera descripción del paisaje, sino de su interiorización. Abelardo Linares (1979a: 9) dice que

los poetas de *Cántico* escriben su poesía partiendo de su experiencia vital y no de ninguna idea o forma preconcebida, que la pasión y trágica belleza melancólica de sus versos no es cosa distinta de su pasión por la vida, que su poesía es humana y terrenal (con todo lo que hay en ello de infierno y paraíso) porque en ella está el hombre, los hombres que han sido y son ellos mismos.

Y, en la página siguiente, escribe: «No les interesa la abstracción de la realidad, sino la expresión lúcida y emocionada de una experiencia concreta. La poesía puede serlo todo pero que, si no es vida, no es nada».

¿Por qué el uso de un futuro hipotético (*oirían*) y no un futuro imperfecto (*oirán*) en el v. 3 de *Memoria de un río*?

(2) Sabiendo que otros valles elegidos oirían

Porque el futuro del pasado intensifica lo evocado. En una retrospectiva del pasado se establece un paralelismo entre lo que «otros valles elegidos oirían» y lo que ahora oímos nosotros:

(3) su rumor de mojadadas arboledas y lunas,
deshechas por su cauce ya en dulcísimo esparto.
(*Memoria de un río*, vv. 4-5)

Y siguiendo la propia voz de Mario, dos de los mensajes más valiosos del paisaje andaluz son la *soledad* y el *misterio*, «las dos más acusadas y directas sensaciones que percibimos a su primer contacto» (*Universo de pueblo*, 1979: 29).

LA SOLEDAD

En cuanto a la *soledad* / las *soledades*, téngase en cuenta que no siempre –aunque sí mayoritariamente– es este un sentimiento que el poeta asocia al paisaje, sino que en algunas ocasiones se trata de actos de habla directos, en los que este sentimiento de soledad se asocia bien al propio sujeto lírico:

- (4) Aquellos sitios tan privilegiados
de Dios mis *soledades* conocieron
largamente...
(*Elegía de 1952*, vv. 32-34)

O a la segunda persona:

- (5) Aquí donde tu cuerpo deseaba
yacer en puro olvido y *soledades*
que ya tu voz de niebla presentía.
(*Arco para la soledad*, vv. 23-25)

O a la tercera persona, del singular o del plural:

- (6) ¡Voz de nadie y tan honda como una antigua herida
de *soledad* cantada por la pena del hombre...!
(*Memoria de una "solear"*, vv. 6-7)
- (7) Quien traspasa los arcos del silencio y desnuda
más allá de su llanto la *soledad* de todos.
(*Oda a Pastora Pavón*, vv. 3-4)

Como acto de habla cuyo protagonista es el paisaje, el sentimiento de soledad se asocia frecuentemente al campo:

- (8) *Soledades* del campo y Aleluyas
del alba y de las siembras germinando.
(*Última geórgica*, vv. 41-42)

(9) Campo del alba y su *soledad*. Campo de las tres de la tarde y su *soledad* (*El Villar*)

(10) ¿De quién serán
 estos campos
 y estas *soledades*?
 (*Las Tierras*, vv. 7-9)

Se trata de una evocación nostálgica que parte de la contemplación del paisaje y confirma que Mario supera el mero descriptivismo paisajístico, llegando a la comunión entre alma y paisaje.

La soledad, también, confundida con la evocación del horizonte:

(11) *Soledades*
 y horizontes...
 (*Letanía del secano*, vv. 17-18)

Las soledades que todo lo ocupan: tanto los espacios superiores –los de la imaginación y ensueño–, como los más próximos, los terrenales, que son más reales. En los espacios superiores las soledades se asocian a las águilas:

(12) Águilas y *soledades*
 en vuelo sobre estas tierras
 de los señores feudales.
 (*El Carpio*, vv. 7-9)

O a la palmera:

(13) Huerto del Sur de España, afortunado
 territorio de luz donde abre el nardo,
 sangra la adelfa y por la brisa enciende
 sus altas *soledades* la palmera.
 (*Memoria del sur de España*, vv. 5-8)

O al río:

(14) Lento va el río. Lentas van las nubes.
 Lenta tu *soledad* entre dos cielos.
 (*El Río*, vv. 9-10)

Y, con respecto a los espacios más próximos, la *soledad* se asocia metafóricamente a las *esquinas* y a las *aceras*, contribuyendo sobre manera a la intensificación de la pintura surrealista que Mario tan hábilmente dibuja:

- (15) Mitológicos toros, muertos patas arriba
 junto a palcos de fiesta en provinciano coso
 y extrañas procesiones sin rumbo por esquinas
 de *soledad* en torno de paganas imágenes.
 (*Fondos de Córdoba*, vv. 17-20)
- (16) La noche abría sus venas de agua por los tejados
 con arritmia de gárgolas y *soledad* de aceras
 hasta el pálido lirio tardío de aquella esquila
 de cristal por el sueño ya ligero del alba.
 (*El amigo de Septiembre*, vv. 22-25)

No obstante, la soledad que más duele es la que se asocia a la *tierra*:

- (17) ¿Y esa *soledad*
 inmensa
 que duele
 en los arriates
 como una novia
 de tierra?
 (*Nocturno de Córdoba*, vv. 29-34)
- (18) Quedabas por entonces frente a la más palpable sensación de vacío, de *soledad*
 abierta frente a la tierra absorta y desnuda del año. (*Los fuegos artificiales*).
- (19) ¡*Soledad* engañosa del olivar de Córdoba!
 (*Muertos en el olivar*, v. 8)

Y, permítanme que me detenga en los versos siguientes de *Memoria de un río*:

- (20) Y estrellas que lo vieran
 pasar hacia los ásperos olivares del alba
 como un toro de niebla llevando en sus pupilas
 la salobre ternura que en el Sur se merece
 quien va *solo* y callando tanto peso de cielo...
 (*Memoria de un río*, vv. 13-17)

En estos versos Mario trasciende a través del paisaje hasta llegar a la esencia de su tierra, del Sur. El olivo ya es, de por sí, un símbolo de nuestra tierra: de riqueza, pero también de trabajo, de esfuerzo, lo que se relaciona con ásperos olivares. Estos versos definen el carácter, la personalidad de esta tierra, una *personalidad de contrastes*, profundamente humana.

La soledad del toro y la soledad del río humanizado es, también, la soledad del hombre de esta tierra. Ya Ricardo Molina (1968) había escrito que

Mario López es un poeta que bajo la apariencia nobilísima de una serenidad que en sus momentos culminantes alcanza rango clásico, oculta un mundo dramático de soledades y elegías, de penetrantes percepciones e intuiciones de la realidad en que vive, realidad humana.

También, llama la atención cómo Pablo García Baena (1985) abre la *Antología poética de Bujalance*:

... Y él ha quedado allí en su pueblo blanco, asomado al crepúsculo de los olivares:
Solo y callando tanto peso de cielo...

Comparto con Linares (1985: 8) que

Mario López es uno de esos poetas para quienes el poema, cada poema, es fruto de un decantamiento interior a lo largo del tiempo y no producto surgido al halago de una ocurrencia momentánea.

EL MISTERIO

En cuanto al sentimiento de *misterio*, el propio Mario (1968: 12), al referirse a lo que merece la pena de ser comunicado a los demás, nos habla del «siempre misterioso espectáculo de los seres y de las cosas»:

Necesidad de expresión ante el siempre misterioso espectáculo de los seres y de las cosas. Seres que nos circundan y cosas de las que tal vez no suele hablarse en la vida diaria y que, sin embargo, están ahí, tan claras como el aire que respiramos, con voz y sólo aguardando ser nombradas un día por quien junto a ellas acierte a pasar con el corazón en los labios.

El sentimiento de *misterio*, al igual que el de *soledad*, Mario lo asocia mayoritariamente al campo:

(21) El campo, *misterioso*,
siempre desconocido
bajo cielos sin tiempo
y horizontes dormidos.
(*Campo de Córdoba*, vv. 1-4)

(22) El campo, *misterioso*, donde los perros ladran al jinete que cruza, solo y desconocido. (*El Villar*).

Se trata del espacio más tangible, inmediato y real: ahora los espacios terrenales, además del *campo*, son las *tierras* y el *camino*:

(23) Quedar aquí ante el *misterio*
de estas tierras y sus hondos
secretos frente a crepúsculos
aún por llegar, presentidos.
(*Balcón a la campiña de Santaella*, vv. 5-8)

(24) Aledaños,
tierras calmas
de secano
y de *misterio*.
("Pueblomuerto", vv. 19-22)

(25) *Misterioso* camino interminable
hacia donde las nubes continúan
pasando día tras día sobre nosotros...
(*Soneto a Nadal*, vv. 12-14)

Y, también, el espacio de una ciudad entera:

(26) La ciudad *misteriosa* del silencio y la piedra
(*Memoria de Medina Azahara*, v. 4)

Pero no es solo el sujeto lírico en singular el que participa de este misterio, porque, en otras ocasiones, se pluraliza y son las gentes —el pueblo— quienes en las calles o las esquinas se adentran en el misterio:

(27) Sus remotos cristales sonreían los días claros
acercando el *misterio* de sus calles sin pulso.
(*El pueblo remoto*, vv. 5-6)

- (28) Y lloraba su *misterio* el pueblo en las esquinas
 con el pecho arañado de aulagas y zumayas.
 (*Toque de Queda en Abril*, vv. 21-22)

Obsérvese cómo se trata del mismo paisaje surrealista, al que anteriormente me había referido al tratar el sentimiento de soledad. Este surrealismo, que tanto nos recuerda a Lorca, resta valor a la afirmación de Guillermo Carnero (2005: 62), la de que «la diferencia de Mario López, como poeta en gran medida realista y cotidiano, con respecto a la poética primordial de Cántico».

El espacio, incluso, puede ser vegetal:

- (29) Ámbito vegetal, penumbra intacta
 donde la larva incuba su *misterio*
 y el arácnido teje a mariposas
 el más sutil brocado que cautiva.
 (*La Tapia*, vv. 9-12)

Y, como antes se había comentado con el sentimiento de soledad, el misterio también ocupa un espacio superior, donde la imaginación del poeta se desborda. En este caso, se recrea en el vuelo de las grullas:

- (30) Las grullas,
 estudiando sus mapas *misteriosos* cruzaban
 las plumizas fronteras de Noviembre...
 (*Brazos del otoño*, vv. 5-7)
- (31) Tras el *misterio* que las lleva en vuelo
 las grullas abren la melancolía
 de su ignorado rumbo por el cielo.
 (*La campiña*, vv. 12-14)

O en el canto del cuclillo:

- (32) Gotea su *misteriosa* cantinela el cuclillo
 hasta empapar el aire de esa melancolía
 que flota en el paisaje de los retratos muertos.
 (*Los ecos*, vv. 10-12)

El misterio, incluso, puede trascender lo espacial para adueñarse de lo temporal:

- (33) Pepita aguarda a Don Luis, turbada
por el *misterio* de la primavera.
(*Pepita Jiménez*, vv. 3-4)

Por último, cito unos versos del poema *Epitafio lírico*, en los que aparecen indisolublemente unidos la *soledad* y el *misterio*, como componentes esenciales de estas tierras:

- (34) Tierras hondas
de *soledad* y *misterio*
donde ya tus padres
duermen
su eternidad de paisaje
bajo el olvido más puro.
(*Epitafio lírico*, vv. 15-20)

Obsérvese cómo el paisaje («su eternidad de paisaje») se define a través de la suma de soledad y misterio. Son estos dos sentimientos los que ocupan los espacios, tanto superiores (el de las *águilas*, la *palmera*, las *grullas* o el *cuclillo*) como terrenales (*tierras*, *campo*, *camino*, *calles*, *esquinas* o *aceras*), y que se asocian a lo que el poeta imagina y sueña, y a su experiencia más vital.

LA SENSUALIDAD

Junto al misterio y la soledad, el paisaje contemplado o evocado rezuma sensualidad. Y es el aire uno de sus principales mensajeros:

- (35) Cálida, fácil, suave flor del *aire*,
desnuda a los sentidos [...]
(*Memoria del Sur de España*, vv. 21-22)

Pero detengámonos en los versos siguientes de *Memoria de un río*:

- (36) ¡Río de antorchas dormidas sobre los verdes muslos
de las diosas de bronce con ojos de pizarra
donde la tierra pudo sentir entre sus labios
la sed de los caballos al pulso del crepúsculo!
(vv. 6-9)

Son metáforas que describen las formas de la tierra por donde fluye el río. La luz fecundadora es la vida para la tierra. El poeta ve «diosas de bronce, de color amarillento rojizo. Asocia color e imagen: realidad – irrealidad. Son formas imaginarias bañadas por las aguas del río. De estas figuras, destaca los muslos y los ojos: «los verdes muslos» y «los ojos de pizarra». ¿Por qué de color verde? De color semejante al de la hierba fresca: símbolo de sensualidad, de sexualidad, de ahí que estén sedientos de las aguas del río. Los ojos, de color negro azulado, rematan la rica gama cromática que Mario nos describe. Es como si el río –lo masculino– realizara el acto amoroso con estas deidades –lo femenino–: es la fusión del río con la tierra. La tierra de Mario es una tierra sedienta: la sedienta tierra del Sur. Al referirse a estas metáforas, Tejada (2002: 107) ha dicho que «la sensualidad adquiere en ocasiones resonancias paganas o míticas, en ese intento del poeta por escarbar en las más hondas raíces de su tierra». Según este autor, «esta sensualidad y erotismo dominantes en el ambiente son emparentables con Lorca y la lírica popular» (íbid.). Y Pablo García Baena (1997) en el cincuentenario del grupo Cántico escribió: «Desoyendo a Ortega los poetas de *Cántico* hicieron una poesía expresamente impura e intensamente humana, visual, una plenitud armónica de intelecto y sentidos». Estas *diosas de bronce* se identifican con *la tierra*. El sustantivo *tierra*, semánticamente, es [- animado], pero para Mario es [+ animado], [+ humano] y [+ espiritual]. Es lo que Ángel Urbán (2005: 34) ha llamado «paisaje moralizado»: «Mario López no describe el paisaje como una mera pintura de palabras. En el trasfondo de su lienzo hay siempre un camino que lleva a una realidad más honda, interior, y que transforma el paisaje en una meditación del ser humano». Y el instrumento de su paisaje moralizado son primero las imágenes, hechas después metáforas; y, por último, símbolos.

CONCLUSIONES

El paisaje, a lo largo de todo este recorrido –en el que he ido describiendo los sentimientos de *soledad*, *misterio* y *sensualidad*, los tres grandes núcleos temáticos del paisaje interiorizado de Mario López– el paisaje, digo, sin dejar de ser espacio, ha sido sobre todo un símbolo, que a través de la voz de Mario nos ha ido transmitiendo mensajes. El espacio, soporte físico sobre el que el hombre asienta su cuerpo, construye su hogar, desarrolla sus movimientos, recorre su tiempo, vive, muere y descansa; contemplado desde la perspectiva literaria, es, además de escenario, un espejo y un foco que ilumina y refleja nuestro rostro y proyecta nuestro espíritu, dibuja plásticamente nuestro origen, nuestro destino y nuestros caminos compartidos. El espacio se hace humano cuando se convierte en símbolo y en emblema de identificación colectiva.

Como dije al principio, pienso que la obra poética de Mario López merece ser tratada en toda su complejidad: de lo que encierra esa realidad cotidiana, de la que Mario fue cantor. Abordemos a Mario López con la seriedad filológica que el poeta merece, dejemos la crítica literaria superficial y adentrémonos en el complejo mundo del universo poético de Mario, donde las imágenes, metáforas y símbolos no son sino la trascendente realidad del misterioso destino del *estar* y del *ser*. Mario hace como los místicos: trasciende a través de los elementos de la naturaleza más próximos. Su obra es una búsqueda de la verdad escondida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carnero, Guillermo (2005), «La poesía de Mario López», en J. León (ed.), *Jornadas Mario López*. Córdoba: Diputación de Córdoba (Delegación de Cultura), pp. 57-64.
- García Baena, Pablo (1997), «Dulce es vivir», *Residencia*, 4, en línea: <www.residencia.csic.es>.
- García de la Concha, Víctor (1987), «El grupo cordobés de Cántico», en *La poesía española de 1935 a 1975*, (2 vols.), vol. II (“De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950”). Madrid: Cátedra, pp. 772-837.
- Linares, Abelardo (1979a), «El Grupo Cántico», en Mario López (1979), pp. 9-13.
- Linares, Abelardo (1979b), «La poesía de Mario López», en Mario López (1979), pp. 15-23.
- Linares, Abelardo (1985), «Invitación a la poesía de Mario López», en Mario López (1985), pp. 7-8.
- López, Mario (1951), *Garganta y Corazón del Sur*. Córdoba: Talleres Tipográficos “La Ibérica”.
- López, Mario (1968), *Antología poética*. Córdoba: Publicaciones de la Real Academia de Córdoba, con el discurso académico del poeta de 21 de mayo de 1966.
- López, Mario (1979), *Universo de pueblo (Poesía 1947-1979)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- López, Mario (1985), *Antología poética de Bujalance*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial.
- López, Mario (1997), *Poesía (1947-1993)*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial.
- López Casanova, Arcadio (1994), *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Molina, Ricardo (1968), «El poeta Mario López en la Real Academia de Córdoba», en Mario López (1968), solapa de portada.

- Tejada Tello, Pedro (2002), *La escritura poética de Mario López. Análisis de la obra de un poeta de Cántico*. Córdoba: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial.
- Rosal Nadales, María (2018), *El tiempo y su frontera en la poesía de Mario López*. Córdoba: UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba.
- Urbán Fernández, Ángel (2005), «Tres paradas en la poesía de Mario López», en J. León (ed.), *Jornadas Mario López*. Córdoba: Diputación de Córdoba (Delegación de Cultura), pp. 25-42.

El grupo «Cántico» en la práctica creativa de Carlos Clementson

Blas Sánchez Dueñas
Universidad de Córdoba

*Los amigos que perdemos no reposan en la tierra,
continúan viviendo en nuestro corazón.*

Juan de Dios Torralbo Caballero, desde su cercana amabilidad y filantrópica complicitad, y a pesar de su temprana ausencia, nos dejó en herencia la amistad sincera, sustanciales dosis de bonhomía y evidencias de generosidad inextinguible. Siempre supo hacer uso del gesto adecuado y de la palabra precisa para alentar a quienes se acercaron a él y mostrar la cara amable y entusiasta de una geografía personal y universitaria afectuosa.

Por su gentil invitación, tuve la fortuna de formar parte del tribunal de su segunda tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid: *Las traducciones en la revista Cántico (1947-1949 y 1954-1957). Fragmentos, dislocaciones y dinámicas culturales.*

La revista *Cántico* y los poetas aglutinados en torno a ella constituyeron parte trascendente de una de sus últimas líneas de investigación. Sus estudios completaron orientaciones apenas afrontadas por la crítica especializada en la revista cordobesa hasta el extremo de que las conclusiones de su trabajo vinieron a avalar un nuevo aspecto significativo de la trascendencia que *Cántico* supuso para el panorama lírico nacional del medio siglo:

Esta investigación demuestra que, en una época de fronteras cerradas en España a nivel cultural, la revista *Cántico* conecta con la poesía europea (inglesa, francesa, italiana y alemana), con la brasileña, china o portuguesa, así como con el resto de poesía

peninsular como es la gallega y la catalana. En este sentido, *Cántico* es el canal de entrada de poesía internacional en España.

La inclusión en España de nuevas corrientes literarias de la posguerra europea como el Modernismo inglés, el Post-Simbolismo francés o el Hermetismo y la Neovanguardia italianos tiene aquí una vía de entrada que no puede desdeñarse en los manuales que traten los puentes culturales entre países, la historia de la literatura e incluso la historia de las ideas.

El análisis del estilo de todos ellos nos lleva a determinar que en unos y otros casos se trata de una poesía muy cuidada semántica y formalmente que, gracias al interés y al esfuerzo del grupo cordobés, se integra y se sedimenta en el corpus literario español. La consideración de todos los poemas traducidos nos permite concluir que la revista *Cántico* se erige en canal de entrada a España de numerosos versos y de un buen número de poetas modernistas, renovadores y novedosos (Torralbo Caballero 2019: 411-412).

El cuerpo de este trabajo se proyecta como testimonio de gratitud, de reconocimiento y de recuerdo perenne a la labor investigadora y enseñanzas de Juande, a quien tanto quería, en un diálogo que, desde la distancia, desea mostrar públicamente que su ser y su magisterio siempre estarán presentes en los corazones de quienes lo trataron.

Desde hace algunos lustros, la crítica especializada viene reiterando la importancia del estudio de Guillermo Carnero –*El grupo Cántico de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra* (1976 con reedición en 2009)—sobre algunas de las perspectivas del grupo Cántico como punto de inflexión en el reconocimiento de la ingente labor realizada por este colectivo cordobés del medio siglo¹. Sin embargo, casi a la par que Carnero, el poeta y profesor cordobés Carlos Clementson emprendía sus trabajos sobre el mismo campo de estudio con objeto de demarcar los valores, particularidades, significados y, en definitiva, la trascendencia de la propuesta estética de este círculo lírico cordobés en el panorama literario de su tiempo en su tesis doctoral: *La revista Cántico y sus poetas* (1979).

Los iniciales estudios de Clementson se han ido ampliando con artículos, textos de homenaje, introducciones, libros y capítulos de libros que, sin duda, han enriquecido e incrementado sustancialmente sus exégesis sobre la revista y sobre todos y

¹ Para tener una panorámica actualizada de los últimos estudios publicados sobre el grupo Cántico se remite a la tesis de Juan de Dios Torralbo (2019), *Las traducciones en la revista Cántico (1947-1949 y 1954-1957). Fragmentos, dislocaciones y dinámicas culturales*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. De igual modo, se remite a los trabajos de Juan Carlos Reche (2023), *La poesía de Ginés Liébana: Estudio y antología*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba; Juan Félix García García (2022), *La poesía de Julio Aumente (1921-2006): entre el clasicismo esteticista y la modernidad transgresora*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

cada uno de los miembros de esta comunidad lírica hasta el punto de que se puede afirmar que ha sido el mayor divulgador y el mejor exégeta de las artes estéticas y atributos que particularizan Cántico, tanto por su cercana amistad con sus miembros como por las tertulias compartidas, las lecturas realizadas y confidencias poéticas saldadas, su bagaje académico y profesional y los ricos conocimientos atesorados por Clementson sobre la poesía española de la segunda mitad del siglo XX².

Para recordar esta particular parte de su faceta investigadora y de afectos literarios comunes, en este trabajo se estudia un conjunto de evocaciones líricas manufacturadas por Carlos Clementson sobre los poetas de Cántico. Se pretende analizar algunos aspectos de la perspectiva creadora de Carlos Clementson dado que, en sus exégesis y últimos estudios sobre los miembros de este grupo poético, ha entreverado a la perfección lo teórico y lo práctico, la investigación y la creación, sus conocimientos y cultura junto con su gran pasión artística: el universo poético. Conforme a estas perspectivas, este análisis tratará de abocetar cómo Carlos Clementson, con su exquisita sensibilidad lírica pero también con la liberación que supone la plasmación poética de los conocimientos atesorados, ha hallado inspiración creadora al hilo de sus exégesis críticas al ofrecer emotivas semblanzas líricas de la personalidad y rasgos literarios identitarios de los miembros de Cántico. No se hace en este ejercicio hermenéutico sino confirmar algo que él mismo ha subrayado: los poemas nacen y brotan siempre de unos específicos ámbitos físicos-espirituales, decisivos en la formación del hombre y del poeta que escribe.

² Como botón de muestra del amplio caudal crítico publicado por Carlos Clementson sobre Cántico pueden leerse, entre otros, los siguientes trabajos: (2021), «Vigencia de Pablo García Baena en su centenario», *Ánfora Nova: Revista Literaria*, n.º 123-124, (Ejemplar dedicado a: Pablo García Baena: El sublime jardín de la palabra), pp. 100-107; (2008), «Pablo García Baena o la verdad de la poesía», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, n.º 109, (Ejemplar dedicado a: Pablo García Baena), pp. 47-58; (1997), «Juan Bernier: poesía y pensamiento», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, n.º 52, (Ejemplar dedicado a: Cincuenta años de Cántico), pp. 35-41; (1984), «El cotidianismo testimonial y otros temas de Ricardo Molina en *A la luz de cada día*», *Axarquía: Revista de estudios cordobeses*, n.º 11, pp. 195-244; (2023), «Ginés Liébana o la alegría del cántico», en Miguel Clementson Lope (ed.), *Imago trans speculum: autorretratos*. Córdoba: Real Academia de Córdoba, pp. 66-67; (2021), «Ricardo Molina en la ciudad de “Cántico”», en Blas Sánchez Dueñas (ed.), *Mi alma es casi dichosa y casi triste: el legado literario de Ricardo Molina*. Sevilla: Renacimiento, pp. 89-129; (2001), «Tiempo y espacio en la poesía de Mario López», en María José Jiménez Tomé (coord.), *Homenaje a Cántico*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 169-178; (2001), «Juan Bernier: poesía y pensamiento», en María José Jiménez Tomé (coord.), *Homenaje a Cántico*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 247-264; Carlos Clementson Cerezo y Miguel Clementson Lope (2022), *Cántico: una brillante pléyade poética en la España de postguerra*. Córdoba: UCOPress; (1986), *Ricardo Molina: perfil de un poeta*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba; Carlos Clementson Cerezo y Miguel Clementson Lope (coords.) (2018), *Mario López (1918-2003) y Pablo García Baena (1921-2018): homenaje a dos poetas de Cántico*. Córdoba: Real Academia de Córdoba.

Pedro Ruiz Pérez en las palabras liminares recogidas en la antología poética *Las razones del mar* (1974-2006) apuntó la importancia del grupo Cántico tanto en la formación de Clementson como en su condición de nexo de unión entre dos espacios significados en su geografía sentimental y personal: el de la juventud y formación en Murcia donde se doctoró en Filología Románica en 1979 con la tesis antes mencionada y en los contornos de la tierra cordobesa donde ha desarrollado su labor profesional como docente, investigador, traductor, poeta y crítico literario:

El grupo Cántico sirvió de nexo entre estos dos mundos: a sus poetas dedicó su tesis doctoral 1979 y gran parte de sus estudios, y con ellos convivió y compartió proyectos y elementos estéticos en sus años de madurez en Córdoba, encontrando en sus versos y en su compañía, entre magistral y fraterna, una ventana a una realidad asfixiante y un camino para la recuperación de los paisajes de la juventud, trascendidos ahora en la idealización del recuerdo y en el fervor de la palabra (Ruiz Pérez 2007: 9).

Carlos Clementson encontró en los integrantes de Cántico no solo unos fraternales compañeros de viaje y de magisterio sino también un grupo de poetas cómplices en su cartografía profesional, sentimental y creativa. El estudio de la obra de los poetas de Cántico se convirtió en fuente investigadora pero también, avanzando en el tiempo, en semillero de inspiración desde los que desplegar su voz lírica personal y en venero creativo desde el que iluminar poéticamente los perfiles estéticos, artísticos, ideológicos, histórico-sociales o identitarios de los poetas cordobeses. Todo ello se fue tejiendo a través de la mezcla de materiales clásicos y de componentes románticos en los que no faltan aleaciones con vestigios de barroquismo latentes a lo largo de toda su poesía. Es común en todos los poemas dedicados a los poetas de Cántico el empleo del verso de arte mayor, culto, la carencia de rima, el verso blanco, el juego culturalista y el arquitecónico referencial donde la evocación elogiosa y sentida del poeta amigo se conjuga con la plasmación de algunos rasgos caracterizadores de su ser o de la práctica creativa del poeta homenajeado tanto en las formas líricas elegidas, como en el tono enunciador de los textos así como en la selección léxica, el lenguaje empleado, los referentes intertextuales dispuestos y los fondos líricos que encuadran cada composición.

Como humanista y poeta sensible, fruto del cariño y de la importancia de estos poemas y de sus protagonistas, cabe ser reseñado que varias de estas piezas, compuestas entre en su mayor parte entre 1995-1999, aparecieron por primera vez de manera conjunta en *Córdoba. Ciudad de destino* (2011), conjunto lírico cuya finalidad residía en ofrecer «la germinativa capacidad de síntesis tanto religiosa como intelectual, e incluso racial y cultural» de Córdoba como ciudad de destino, constatar la innata

capacidad de esta tierra para alumbrar egregias personalidades en los ámbitos humanísticos y artísticos y subrayar el pasado de una ciudad ejemplo de «concordia entre lo diferente y de armonización de lo distinto, así como de fructífera conciliación, en la fundamental unidad humana, de la seductora diversidad y compleja belleza de plurales maneras de entender la vida» (Clementson 2011: 12). Conviene asimismo matizar que algunos de estos poemas han sido divulgados y reeditados en diversos trabajos de su autoría –ya fueran como materiales creativos, ya como textos de interpretación–. Esto no hace sino demostrar la trascendencia de este corpus textual y la resignificación que el poeta ha desplegado desde él tanto en función de su sesgo creativo e ideológico como desde el punto de la proyección y caracterización del poeta de Cántico en cuestión.

Desde el punto de vista crítico, Ricardo Molina ha sido el poeta que más atención ha merecido. Además de varios artículos y capítulos de libro, Carlos Clementson ha publicado, entre otros, los libros *Ricardo Molina. Perfil de un poeta. Córdoba* (1986) y la antología *Aún es Córdoba bella...* (2017) con una sintética introducción que compendia los itinerarios líricos de aquel³.

En dos poemas, los titulados «El extranjero», publicado por primera vez en *De la tierra, del mar y otros caminos* (Accésit del premio Adonais, Madrid, 1979), y «La sombra de Ricardo Molina vaga y discurre, resurrecta, por los jardines de Viana» (Clementson 2017b: 102) aboceta Carlos Clementson su particular visión del malogrado poeta pontanés.

«El extranjero» se publica encabezado con un paratexto, tan esencial como elocuente, relacionado con una de las claves de la poesía Molina: «A Ricardo Molina, en brazos ya de la Naturaleza, definitivamente». En él se revela la aspiración panteísta perseguida por el escritor pontanés de instalarse gozosamente en el mundo y de situarse en el centro de una naturaleza acogedora donde el poeta pudiera fundirse en radiante armonía con ella. En franca conexión con los románticos ingleses, Carlos Clementson engarza el profundo sentimiento hacia la naturaleza desplegado por Molina en su obra creativa en títulos como *El río de Los Ángeles* (1945) en una manifiesta organicidad cosmogónica de filiación romántica donde la voz poética gravita en una irresistible vocación de unidad con la naturaleza, de comunión con el todo, en una suerte de unidad y fusión sentimental con lo creado y con el cosmos.

A lo largo de nueve estrofas de desigual extensión, con un tono evocador e intimista y ecos inconfundiblemente molinianos entreverados con una suave y agrídulce melancolía, Carlos Clementson construye el perfil humano –con notables matices

³ Además de lo anotado en la nota 2, es de interés el trabajo «La personalidad poética de Ricardo Molina a través de *Corimbo*» publicado en AA.VV. (2017), *Homenaje a «Cántico». En el centenario de Ricardo Molina y Miguel del Moral (2017-2017)*. Córdoba: Real Academia de Córdoba.

y sesgos literarios— de Ricardo Molina por medio de un eficaz contraste entre la defensa de la aspiración a la belleza de Molina, la vindicación de varias singularidades que denotan la importancia de los espacios naturales o terrenales en su obra, el sensualismo efectista de su práctica y el sensualista goce de vivir con interesantes contraposiciones evidenciadoras del olvido, la incomprensión y el silencio tendidas hacia el hombre y hacia el artista pontanés en el momento de componerse este poema, diez años después de morir su protagonista.

Por un lado, Carlos Clementson anota la idiosincrasia de Ricardo Molina, la armonía de su decir, su transparencia, su desnudez literaria y su rectitud. Celebra, a la vez, su juicioso equilibrio e independencia lírica, así como su distanciamiento de consignas, proclamas o compromisos obstinados para erigirse en un poeta único, diferente y diferenciado, un islote estético situado en un sur alejado de posicionamientos ideológicos arraigados o de enjuiciamientos sociales. Molina hizo de la eficacia estética, de la búsqueda de la belleza, del amor y de la inclinación a la dicción lírica depurada su propia bandera ideológica:

Tanto amó la belleza que se quedó desnudo,
exento, libre, enhiesto como un árbol de gloria
solar o de armonía, transparente, impoluto,
libre de impuestos, humos, proclamas, compromisos,
cotidianos escombros, humanos patrimonios.

[...]

Tanto amo la belleza, la verdad, la inocencia
de las claras palabras, de la vida en las manos
que los hombres de cuero le volvieron la espalda,
lanzaronle anatema, burocracia, espesura
de decenios de olvido, de incomprensión, silencio (Clementson 2011: 121).

En la segunda mitad de la pieza, se intensifican los horizontes de lejanía, el anonimato y el olvido en el que había quedado sumido su nombre y su obra. Frente a críticas comunes a la sensibilidad estética y propuestas dogmáticas de Cántico cuales pudieran ser la falta del compromiso social o político de sus miembros, Carlos Clementson enarbola en defensa de Molina la divisa de la ejemplificación de su vida, la práctica diaria de su enraizamiento en los barrios humildes y pobres de Córdoba y el amplio y afanoso trabajo desarrollado como profesor para poder ganarse el sustento como emblemas de lucha comprometida frente a las críticas. A la vez, Clementson sitúa en primer término la enfática expresión de una existencia común y modesta de entrañamiento en los otros y de cercanía hacia la vida corriente y humilde compartida con sus convecinos y paisanos. Se enfatiza el gusto moliniano por compartir

charlas y caldos en las tabernas, su reconocida faceta como recuperador del flamenco y su relación con los humildes cantaores acompañando el bosquejo fraternal con insinuaciones a la sabiduría y cordialidad de Molina, a su gusto por la naturaleza y a la proyección de sus amores en el espacio emblemático y sublimado de la serranía de Córdoba. A través de connotaciones y significantes perfectamente ajustados, los perfiles de Molina se van acompasando en los versos clementsianos con notas de sutil y mordiente aflicción tan caras al elegíaco poeta pontanés:

Quedó solo, lejano, perdido en su universo
vegetal de aire y pétalo, azul entre la brisa,
sabio y cordial, ausente, quizás insolidario
como algunos decían, él que diariamente
con todos conviviera en la mansa pobreza
de aquellos barrios últimos de cante y madrugada.
Quedó solo, olvidado, anónimo y convicto
de lesa democracia y sordo a la consigna.
Su nombre se fue haciendo cada vez más remoto,
perdido en sus amores bajo el sol de la Sierra,
en su oscura provincia, en medio de aquel reino
de humildes cantaores, academias, tabernas,
de areneros y vidas oscuras y calladas
que iban lamiendo el río con sus aguas rojizas (Clementson 2011: 121-122).

A pesar del olvido y del anonimato postrero y contra las incomprensiones y críticas prosaicas vertidas sobre el intelectual cordobés, para Clementson, la poesía de Ricardo Molina es de elevado cuño encontrando en el goce de la naturaleza y en la expresión del sentimiento del amor –en amplias y variadas connotaciones– su modo de liberación y de enfrentamiento a una realidad oscura y sórdida como la de la asfixiante Córdoba del medio siglo. Supo expresar la experiencia vivífica y cordial de vivir en su ciudad; la radiante y vitalista exaltación de la naturaleza y erigir en su práctica lírica un epicúreo himno a la luminosa alegría del vivir y del gozar plenamente de cada instante. Frente a un presente carente de recensiones y en el que dominaba un sombrío oscurantismo hacia el poeta, Carlos Clementson asienta como colofón que el espacio natural –con más sensibilidad y humanidad que el propio espacio humano que debiera reconocerlo– es el que, personificado, cobija y sonrío para siempre al poeta pontanés:

Tanto como la belleza que se quedó desnudo...
El bosque, la paloma, las palmas en la orilla,
la luz, el sol el aire, el mar le sonreían (Clementson 2017: 122).

El segundo texto, «La sombra de Ricardo Molina vaga y discurre, resurrecta, por los jardines de Viana», ofrece un edénico cuadro evocador protagonizado por la sombra del pontanés. Formalmente conforma un poema extenso en el que se pueden apreciar ecos de varias de las *Elegías de Sandua* como la XIII. Como prueba pueden leerse sus extremos: «Los que lean mis *Elegías* cuando yo esté ya muerto/ dirán: *Este poeta era igual que nosotros* [...] y yo seré una sombra dulce y apasionada que cruzará en silencio los verdes arrayanes» (Molina 2007: 167-168); que refrescan, en un juego especular, el propio título y los versos iniciales del poema de Clementson:

Espíritu impalpable, leve sombra, recuerdo
convocado por cuantos, tras mi ausencia, mis versos
leyeran y al leerlos mantuviéranme vivo,
asciendo desde el fondo de las quietas riberas
y sombrías moradas de los Campos Elíseos
a la luz y a la vida de mi tierra... (Clementson 2017: 102).

De igual modo, se aprecian diálogos intertextuales con otras piezas de Molina como la elegía XVII: «Aún es Córdoba bella...»; los bucólicos espacios naturales descritos en las IX y XI; o el río de los Ángeles que dio título al primer poemario de Molina bosquejado como escenario edénico para alzar un cántico a la luz y la vida:

¡Qué inocencia de mundo, qué pureza del verde
sobre el blanco extasiado de la cal bajo el cielo,
y esa limpia armonía
que, morada, la brisa pulsa en la buganvilla
abrazándose al pozo
o en la albura novicia del jazmín desmayado,
la hiedra charolada de su verde profundo
o el díscolo geranio: todo el color del mundo
como cuando en Trasierra el Río de los Ángeles
un cántico entonaba a la luz y a la vida (Clementson 2017: 102).

El poema está concebido como una límpida evocación bucólica sobre el poeta pontanés y su cosmovisión poética. Apropiándose o imitando el estilo, el léxico, el refinamiento elegante y un amplio muestrario de sensaciones y motivos molianos, Clementson sitúa la sombra de Ricardo Molina en el icónico palacio de Viana. Por sus patios deambula una sombra que se embriaga ante el espectáculo de naturaleza refulgente presenciado con sus cuajados jardines, sus fuentes, flora seductora, geranios, rosas, de fragancias, colores perfumados, brisas acariciadoras, luces radiantes,

flores frescas... Ante tamaña panorámica natural, el poeta se extasía en la contemplación del fastuoso momento admirado, vivido y sentido. Siente que ha vuelto al espacio edénico de la sublimada vegetación cordobesa, que está rescatando lo perdido, que la refulgente tarde de mayo y el vergel natural habitado colman el espíritu del poeta con sus insondables aromas y fascinantes sensaciones embriagadoras. Se esboza un cuadro en el que Ricardo Molina se deleita como si estuviera aspirando la vida en Sandua, cuando en la Sierra era gracia la vida. Los versos de Clementson trazan el perfil de un poeta que se siente reintegrado en una paradisiaca plenitud y extasiado en un estado de gracia. La fina sensibilidad sensualista y natural conforma un *locus amoenus* embellecido por los espacios naturales, el soplo de la brisa acariciadora, la exuberancia de la hiedra fresca, el jazmín delirante... con las que tanto gozó Molina en su medio siglo de existencia.

De igual modo, son protagonistas de la composición la exaltación de la dicha, el hedonismo y la defensa de la vida frente a las sombras, así como el frecuente uso de fórmulas exclamativas que enfatizan cada uno de los extremos expresados. La sombra de Ricardo Molina se deslumbra ante el elegíaco afán del regreso a lugares donde hace tiempo conociera la embriaguez placentera, el gozo sentimental y la transfusión espiritual ante el entorno de belleza natural que lo circunda en instantes de plenitud y gracia tejiéndose una comunión sensitiva y panteísta con los rincones y los elementos naturales acariciados.

Al lado del espacio intramuros de Viana, para rematar la composición, Carlos Clementson fija su mirada en la arcadia doméstica de la Córdoba de Molina y Cántico. Frente a la rueda del paso del tiempo y del murmullo mundano, se eleva una Córdoba eterna suspendida en el tiempo que tanto encomió el poeta pontano. Se traza la geografía de un paisaje urbano de iglesias y de polvorientos jardines y plazoletas, ensimismado sobre su medieval laberinto de callejas de cal y de silencio, de viejos barrios populares como el potro y la Ribera festoneados por el río que tanto cautivaron a Cántico. En definitiva, Carlos Clementson propone una delicada entonación evocadora de matices elegíacos para recordar la entrañable figura de Ricardo Molina regodeándose en una naturaleza colmada de bucolismo en todo su esplendor como la de los jardines de Viana abrochada con una feliz inserción del perfil urbano de la ciudad y el decantado recuerdo hacia sus más cercanos compañeros de viaje. En medio de ese cosmos y de esa orografía arcádica, la sombra Ricardo Molina, por mor de la pluma clementsoniana, no puede sentirse sino henchida y extasiada al percibirse reintegrado en su paisaje, al sentirse retornado a su particular olimpo majestuoso:

Afuera rueda el mundo, pero éste es mi mundo,
 esta Arcadia doméstica enclaustrada en el ámbito
 de mi Córdoba eterna, suspendida en el tiempo.
 Desde aquí aún puede verse la espadaña que al cielo
 alza San Agustín y escucharse el rumor
 de estos barrios profundos,
 aunque ya no repique su campana del Ángelus
 Santa María de Gracia; y aquí están mis amigos,
 Juan Bernier, y está Pablo, y mis años antiguos,
 y la sombra del patio de mi casa, y el vino...
 Sí, aún es Córdoba bella...
 He vuelto al paraíso (Clementson 2017: 102).

Llama la atención el contraste entre la cercana amistad y complicidad entre Carlos Clementson y Pablo García Baena —a quien el primero ha dedicado numerosos estudios⁴— con la falta de textos creativos dedicados al autor de *Antiguo muchacho*, reducidos a dos en los que la presencia de García Baena es esencialmente testimonial. El primero es una breve composición, «Verano del 36»⁵, aplicada como homenaje a la memoria de Pablo García Baena fallecido pocas fechas antes de reeditarse el poema en 2018. En él, la presencia de García Baena es sucinta. El poeta de Cántico es situado en el verano de 1936, en los momentos iniciales de la Guerra Civil. La pieza queda lejos de ser una estampa evocadora y encomiástica del amigo fallecido. No se traza una semblanza poética o humana enfatizadora de las fuerzas estilísticas y estética definitorias de las cualidades líricas de García Baena. No se exhiben ni rasgos del verso melodioso y de la lujosa imaginería verbal de Baena, ni de la fervorosa belleza de su uso del lenguaje. Clementson no persigue la búsqueda de significaciones e indicios de las huellas estéticas de García Baena, ni juega con el íntimo barroquismo taraceado de ascética y sensual espiritualidad, ni exhibe la honda melancolía elegíaca ante el recuerdo de su infancia feliz y adolescencia perdida, ni apunta al solemne tratamiento expresivo de la emoción religiosa... entre otros lugares comunes de la práctica poética singularizadora de García Baena⁶, un poeta cuya «obra desplegó un auténtico monumento a la belleza, de ajustado, hermosísimo lenguaje sensual» (Infante 2021: 49).

⁴ Véase nota 2.

⁵ El poema consta de dos paratextos. El primero se dedica al poeta e impresor cordobés asesinado al inicio de la guerra civil «A José María Alvariño. In memoriam (1911-1936)»; mientras que el segundo brinda un verso de Pedro Rodríguez Pacheco: «dentelladas de balas por tristes paredones».

⁶ Sobre el particular estilo y los rasgos caracterizadores de la poesía de Pablo García Baena se remite a dos de los últimos estudios de conjunto publicados sobre su literatura, así como a la edición de sus obras completas: AA.VV. (2021), *Pablo García Baena. El sublime jardín de la palabra, Ánfora Nova. Revista Literaria*, n.º 123-124; Morales Lomas, Francisco y Sánchez García, Remedios (ed.) (2018), *La*

El poema de Clementson muestra a García Baena como ser humano sensible y conmovido por la muerte y el sufrimiento bélico de la fratricida guerra española. Cual nuevo Prudencio cordobés afanado en la redacción de su himno a San Acisclo y Santa Victoria –luego publicado en *Antiguo muchacho*–, se esboza un eco del comienzo del periplo creativo de García Baena en medio de la sombría lobrete de los años cuarenta aún convaleciente de los estertores de la guerra civil y marcado por la tragedia de las sangres derramadas y el dolor siniestro envuelto en un estilo barroquizante y en un vuelo verbal plástico y colorido caro a su protagonista:

Como un nuevo Prudencio cordobés Rafael Pablo
cantando un himno está para Acisclo y Victoria
en la Córdoba umbría de los años cuarenta
que ha visto tanta sangre juvenil en sus muros;
y en sus versos la gota martirial de una lágrima,
como un rubí cayendo despeñado en los siglos,
deja sobre la página, cual cordero en el mármol,
la sangre espesa y cálida del dolor gratuito (Clementson 2011: 109).

En su segunda mitad, se refuerza el tormento ante el sufrimiento y las muertes ejecutadas en Córdoba durante la contienda nacional como la de José María Alvaríño –poeta, impresor y amigo de Lorca– en las cunetas de las carreteras o en los muros blancos de los cementerios para culminar con una impresionista alusión basada en hechos reales que recuerda el terror de Juan Bernier a la barbarie de la guerra. Para no ser descubierto, Bernier se refugió en solitario en un piso en aquellos tiempos de muerte, dolor y sufrimiento con el deseo de ocultarse, de desaparecer de una realidad hostil, de habitar en la quietud del silencio frente a la crueldad y espantos bélicos:

Otra vez, como siempre, como otras tantas veces,
morían los inocentes contra los blancos muros
ornados de cipreses. San Rafael tendía
sus salas familiares como un sudario triste,
y la Salud, su manto en un abrazo inmenso
de piedad por sus hijos, los vivos y los muertos.

Detrás de los disparos, en la noche angustiada
Juan Bernier escuchaba el silencio del mundo (Clementson 2011: 109).

El segundo texto en el que aparece García Baena, «Divertimento para una teoría de la literatura. (Escuela cordobesa)», no es sino una fantasía lírica elaborada con la intención de abocetar una teoría de la literatura fundamentada sobre las bases estéticas que trazarían los caracteres definitorios de la escuela poética cordobesa singularizada en el empleo de un lenguaje cuidado y pulido y en la reformulación del poema y de la poesía gracias a las prácticas transformadoras de los vates nacidos en la ciudad califal. La mención a García Baena como la del resto de escritores mencionados es otra vez sumaria, aunque simbólica, en el trazado de la conformación de la historia de la escuela lírica cordobesa y de las aportaciones que Córdoba ha brindado a la historia nacional del género lírico:

Mena, Góngora, Baena:
 los tres de una misma cuna.
 XV, XVII, XX,
 tres siglos en que se acuña
 con distintas voces nuevas
 una forma diferente
 para fecundar la lengua
 y refundar el poema
 [...]
 Alguien dirá que no es cierto
 ni preciso tal teorema.
 Más no siendo axioma alguno,
 como es propio que suceda
 —cual tampoco habas contadas—
 en las letras, no en las ciencias,
 contra tantos cientifistas
 quien quiera entender que entienda.
 Aún más: siempre habrá quien diga
 que esto no es ningún poema.
 Dios les conserve la vista:
 tal vez razón de ello tengan.
 Más la ciencia que postulan
 tampoco es ninguna ciencia (Clementson 2011: 141-142).

En *Homenaje a Cántico. En el centenario de Ricardo Molina y Miguel del Moral* (2017), Carlos Clementson publicaba el poema «Itinerario andaluz de Mario López, poeta-pintor de Bujalance» dedicado a Mario López inserto en un corpus lírico en el que se reunían algunos otros de los textos dedicados a los miembros de Cántico glosados en el presente trabajo conformando el conjunto una suerte de antología

laudatoria sobre este grupo artístico⁷. Al año siguiente, en el catálogo *Mario López (1918-2003) y Pablo García Baena (1921-2018): dos poetas de «Cántico»* (2018) editado por la Real Academia de Córdoba, Carlos Clementson encabezaba su estudio sobre Mario López con este mismo texto –aunque con algunos versos añadidos– como frontispicio de la imagen plástica en verso que, del poeta bujalanceño, le quedaba después de su muerte y como preludio a un trabajo crítico en el que Carlos Clementson analizaba los principales rasgos de la poética de López. Para él, las raíces que alimentan la poesía de López se podrían sintetizar en la impregnación del paisaje rural en el alma del poeta, su sensibilidad contemplativa sobre lo circundante acomodado a su experiencia vital en un tiempo y espacio concreto, su fraternal y filantrópica generosidad vecinal y sus aciertos en la acuñación de la naturaleza y de los horizontes contemplados y vividos en primera persona (Clementson 2018).

La poesía de Mario López estuvo ceñida a su experiencia vital y a un fondo estético singular enmarcado en su enraizamiento existencial e identitario en un lugar y un medio social concreto: el espacio rural de Bujalance: «La vida rural es su parcela más relevante y frecuentada; ante ella se sitúa Mario López como un contemplador sereno, dueño de un horizonte voluntariamente limitado y amigo de complacerse en estampas más significativas y próximas cuanto más reiteradas» (Carnero 200: 20). En ese cronotopo singular, Carlos Clementson sitúa al personaje lírico de su pieza. Delinea el perfil figurativo de un hombre que, en solitario, avanza y contempla con autenticidad y exquisito mimo la vida sencilla que lo envuelve: un espacio de calles blancas, de olor a aceituna moldurada, de cosechas metódicas, de monótono paso del tiempo donde no se conoce la prisa. Se perfila un texto de tiempo cíclico en medio de un universo humilde y natural acompasado por el transcurrir de los días en un eterno retorno del vivir en el que cobran dimensiones míticas las estaciones del año, los atardeceres y las faenas agrícolas. En la pieza se recrean las huellas de las labores rurales y de la plenitud campesina de la lírica de Mario López y de un modesto ámbito existencial plenamente habitado en el que la vida sencilla y cordial se reconoce y se siente unida a la campiña cordobesa cotidianamente vivida, recorrida y aprehendida. Se conforma una estampa donde el poeta se recrea armonizado por los antiguos ritos agrícolas encuadrado en un paisaje propio e identitario donde se celebra y se vive la arcadía de la vida retirada y estática en el espacio rural y su estoica hermosura.

Clementson acrisola una creación que exhibe las formas de vida y el modo de ser rural y tradicional donde la seguridad y la certeza existencial se repiten al contemplar

⁷ Los poemas recogidos son «Una ciudad y un pintor», «Verano del 36», «Oda pobre y jovial a Ginés Liébana», «El retorno (Julio Aumente se asoma por última vez a su ciudad)», «El extranjero» y «La sombra de Ricardo Molina vaga y discurre, resurrecta, por los jardines de Viana», además del dedicado a Mario López.

unos idénticos horizontes donde el tiempo, aunque fino heridor, transcurre con el paso de los cursos temporales que invariablemente se sabe que cubren y despejan un mismo cielo. En imagen especular que evoca las particularidades líricas de la poesía de Mario López, el poema traza la imagen condensada de un microcosmos conocido con intimidad, el cuadro de una cartografía estable y cíclica degustada como virtud donde se sabe que la vida es lenta pero auténtica como López escribió en *Universo del pueblo*. El poeta de Bujalance fue un cantor de lo cotidiano y de lo inmediato con capacidad para encontrar en los ambientes y situaciones cotidianas un halo de sensible candor y de trascendencia, tal y como se matiza eficazmente en el poema:

[...] Sabe de soles, lluvias, de nieblas y de escarchas.
Un vago olor a orujo va dejando su rastro,
ese olor a aceituna molturada en diciembre
que nos deja en el alma un tibio olor a infancia,
a nochebuena antigua de anís, frío y campanas.

Hondos paisajes lleva grabados ya en el fondo
del corazón, tan grave, tan plena es su manera
de ver pasar las horas: el sol sobre unas bardas,
el viento en los olivos, las nubes por su alma. [...]

Nunca el paso apresura. Nada anhela. La prisa
no muerde sus talones. Vasto y quieto es su tiempo
como el del mar, o el lento transcurso de los astros.
Ayer, hoy y mañana confúndense en su instante,
viejos surcos, cosechas, los ciclos de la tierra:
el pulso de los días que pasaron, y aguardan (Clementson 2018: 29)

Con el tópico perceptible de la alabanza de aldea caro a la poética de Mario López, el texto brinda una semblanza de un nombre apegado a las más primitivas y elementales realidades de la ruralidad cotidiana. Mario López fue un cazador de paisajes y de atardeceres para encerrarlos en verso; un paseante silencioso y solitario que supo captar la armonía de la naturaleza, los ciclos de la tierra, las huellas del tiempo y el poso campesino de las faenas agrícolas y de la vida rural gracias a su habilidad para la introspección y la reflexión. Clementson proyecta la figura de un poeta transplantada al verso en toda su autenticidad y pureza. En un requiebro que remeda la propia poesía de su figura central, se construye una serena y elegiaca composición sobre el ser lírico que fue Mario López incardinado en el eterno e inmutable paisaje que habitó, envuelto en signos que connotan su filantropía y su amor al Sur y a la

campiña cordobesa vivida, sentida y proyectada como escenario imperturbable de humildad y de conocimiento de lo más primitivo y a la vez de lo más hondo del ser humilde y del paisaje enraizado en la tierra.

Aprisionando la esencia de la estética de Mario López, Carlos Clementson quilata una pieza sobre la obra y el ser de un poeta delineada con la serenidad y la palpitante emoción evocadora de la existencia de un ser humano luminoso, gestor de una íntima plenitud existencial fundida con su medio en el eterno retorno del vivir y asido en comunión con un entorno que sintió de modo directo e inmediato, casi carnal. En sus versos finales, la naturaleza personificada alberga en cálida acogida al poeta en una pieza rematada con un intertexto del poema «Memoria del Río» recogido por López en *Garganta y corazón del sur* (1951):

El aire lo conoce, los vencejos, las nubes;
lo saluda el crepúsculo, y ya en las almazaras,
cara a los olivares, el sol prende en su pecho
una rosa lentísima con su último reflejo:
esa ardiente caricia *que en el Sur se merece*
quien va solo y callando tanto peso de cielo (Clementson 2018: 29)

El poema dedicado a Julio Aumente, «El retorno», escoltado por un paratexto aclarador «Julio Aumente se asoma por última vez a su ciudad» no ofrece una semblanza poética o humana del autor de *El aire que no vuelve*. En consonancia con el momento descrito, Carlos Clementson manufactura un poema pausado, de remansada quietud envuelta en signos de inmovilidad, silencio y estatismo que modulan un ambiente de calma y serena flotación. Se articula una pieza en la que se manifiesta el cuadro de una ciudad, Córdoba, que parece suspendida en el tiempo en función de una la escenografía escénica similar a la descrita por los miembros de Cántico en muchas de sus composiciones. Esta se recrea presidida por una atmósfera evocativa y una perspectiva envuelta en la conciencia de lo efímero de la existencia. A su vez todo se enmarca en un cerco dialéctico entre lo pretérito y un presente enfundado en frisos de atemporalidad que ofrece la misma imagen de serenidad, de estatismo y de éxtasis entre lo contemplado ayer y la análoga estampa percibida en el presente desde la misma atalaya.

El poema se aleja de cualquier articulación discursiva o de connotaciones de encomio hacia la figura homenajeadada. No ofrece rasgos caracterizadores del perfil biográfico de un poeta «cuya obra no puede ni quiere ir desligada del impulso ni del talante de su vida. Ambas han sido siempre unidas en él en una común vibración de arte, esteticismo, marginación y nobleza» (Villena 2003: 101). Tampoco se adivinan

atributos de su ideología, de su identidad o de sus doctrinas estéticas. Antes bien, se configura como una sosegada y elegíaca meditación sobre un pasado que se siente o se percibe de manera análoga en el presente y que comulga con él en un eterno e inmutable horizonte contemplado. El tiempo parece haberse detenido encerrado en una gustosa melancolía ensimismada donde tanto el paisaje natural como el contorno de volúmenes arquitectónicos religiosos y de humildes espacios elevados parece haberse mantenido suspendido en el tiempo. Como medio siglo atrás, el retorno y la contemplación, de carácter extático y estático, ofrecen las mismas visiones que entonces.

El poema se envuelve en una quietud silenciosa, en un horizonte recogido en una armonía remansada donde coexisten las mismas esencias de antaño. El sujeto lírico adquiere conciencia de que el tiempo ha pasado y de que aquella escenografía nunca podrá ser la misma como, de igual modo, será inviable volver atrás para materializar la historia personal del sujeto que rememora su propio devenir existencial. Se aúna el ayer y el hoy desde una cosmogonía en la que el tiempo aparece detenido; nada parece haber cambiado, aunque se sepa que Cronos seguirá devorando sus ciclos. Desde el estatismo y la imagen de una ciudad que parece detenida en el tiempo, lo único que puede permanecer es la memoria del recuerdo pretérito y la vivencia del momento presente, la remembranza de los rescoldos de todo aquello que ardió y que se consumió y las huellas de una vida transitada por los años en la que entretejen sus frutos amargos y el néctar de sus mieles melifluas:

Fue una tarde perdida por los años cincuenta
que ahora vuelve con toda la pureza de un sueño.
[...] Alguien sube a la misma azotea de entonces
sobre la ciudad blanca suspendida en el tiempo
mientras suenan de nuevo las campanas del Císter,
la Encarnación y luego Santa Isabel y el Corpus.
Hace cincuenta años era el mismo silencio;
la misma, la ciudad y sus bronce litúrgicos
palpitando en el aire como enormes palomas.
Y unas nubes levísimas pasan sobre la Sierra,
que asiste indiferente al fluir de las horas,
igual que aquella tarde que subió a este paisaje
de azoteas, tejados, espadañas y cúpulas.
[...] Con las últimas luces –un suspiro o un beso–
alguien muere en el aire... Todo ha pasado en vano.
Todo ha pasado rápido, como pasan las nubes
sin dejar huella alguna en el cielo de invierno.
Queda sólo el recuerdo, la ceniza en las manos.

La vida, en fin, la vida y sus frutos amargos:
la misma sed de entonces –ambrosía y veneno– (Clementson 2011: 139-140)

Para concluir, atención aparte merecen dos piezas dedicadas a los pintores del grupo «Oda pobre y jovial a Ginés Liébana» y «Una ciudad y un pintor», inspirado en Miguel del Moral. En la primera composición, de tono celebratorio no exento de tintes elegíacos, en el que se combina el homenaje personal con reflexiones históricas y filosóficas, Clementson traza un lienzo lírico que transita desde la juventud del pintor cordobés hasta su docta madurez al arquitebar la vida y obra de Ginés Liébana a través de la plasmación de aspectos como su periplo vital en la guerra civil taraceado por el exilio interior y el anhelo de libertad así como por la angustia y resistencia adyacentes a la muerte circundante y de otros aspectos como el descubrimiento de su auténtica vocación pictórica. Este bagaje le permitió su particular travesía artística entendida como acto de rebelión y resistencia intelectual. A la vez fue capital en la forja de su credo estético, de su búsqueda de la belleza, del hallazgo del poder de la trascendencia artística, de su peregrinaje profesional y espiritual por diferentes enclaves geográficos que enriquecieron la naturaleza de su arte siendo Córdoba, el lugar de origen, el contrapunto constante, simbolizando tanto el pasado como la raíz de identidad que Liébana llevó perenemente consigo. El texto de Clementson no solo debe entenderse como homenaje a Ginés Liébana, sino también como meditación sobre el poder transformador del arte y de la resiliencia del espíritu humano hasta llegar a formar una identidad creativa propia y la adquisición de una sabiduría conseguida con la experiencia vital.

Cuando se va de luto el año 36, con sólo quince años,
y se pasea con Pablo por la calle de Armas, mientras Juan, refugiado
en un piso vacío, lee a Chateaubriand, se asfixia y se pudre de miedo;
cuando suenan al alba las descargas lejanas en los muros heridos;
cuando la vida sólo se escribe en blanco y negro y el color de las lágrimas;
cuando siempre uno quiso seguir otro camino, y un día comenzó,
sin decir nada a nadie, a escribir otra cosa: las Herejías de Sandua,
y buscó la belleza donde quiera estuviese,
y cogió su maleta, y se fue a Madrid luego, y después ya muy lejos,
con los ojos abiertos a todos los colores de la vida y del sueño,
con la misma inocencia, luminosa y alegre, con que cantan los pájaros [...] entonces uno puede ya subirse a lo alto de una antigua columna
en mitad del desierto –San Ginés estilista–,
y allí aprender la lengua con que hablan los pájaros
para alegrar el mundo,
o sentarse a la puerta de su tonel, sereno y, quizá, hasta dichoso,

como un Diógenes Liébana,
 a ver volar los ángeles
 con la sabiduría que da el haber sufrido, que da el haber vivido, y sonreír sin embargo
 (Clementson 2011: 123-124).

Antes de cerrar esta selección de textos dedicados por Carlos Clementson a sus compañeros de Cántico como muestra de reconocimiento y homenaje, se considera relevante detenerse en el extenso poema dedicado a Miguel del Moral: «Una ciudad y un pintor» por trazar una sutil panorámica de los principales escritores y artistas cercanos a su protagonista. Clementson acomoda en versículos y estructuras dialogadas un memorable tapiz de la cordobesa raigambre pictórica y artística de la casa de Moral, así como de las reuniones de amigos que, cada Nochebuena, en vida del pintor, tenían lugar en ella a las que solían acudir todos los miembros y amistades del grupo, en un requiebro lírico que transporta espacialmente la escena un tanto eutrapélicamente a un imaginado Siglo de Oro.

Después de abocetar sucintamente la formación del joven Miguel del Moral y de sublimar la ciudad de Córdoba como foco de gestación, de atracción y de seducción para los artistas, Clementson centra la atención de la composición en el conjunto de personajes que acudían a estos cónclaves navideños invitados por aquel. Sobre algunos de ellos se trazan impresionistas caracterizaciones que, con brevedad, eficacia y certero tino, condesan algunos de los referentes esenciales de sus perfiles vitales o artísticos.

Apenas un par de apostillas se asientan sobre Julio Aumente y Pablo García Baena. Sobre el primero, además de ubicar su residencia en Madrid, se puntualiza la singular y excéntrica naturaleza de su cartografía personal. A su lado, la glosa lírica sobre García Baena se estructura sobre dos basamentos: su exaltación como el más genuino heredero de la raigambre barroca del racionero cordobés y su condición de insigne heredero del verbo gongorino.

De Ricardo Molina, recordado desde la ausencia por su temprana muerte a causa de sus problemas cardíacos, se evoca su edénica plasmación de la bucólica naturaleza cordobesa, así como sus apasionadas incertidumbres y conmovedoras elevaciones sentimentales en la expresión de la experiencia amorosa y su industria en la redención y refundación de Medina Azahara para Córdoba y para la literatura con su *Elegía de Medina Azahara*⁸.

⁸ «Había ya fallecido de un mal del corazón/ el inmortal Ricardo Molina, cantor blando/ de arcadias cordobesas y amores subrepticios,/ quien levantado había él solo una ciudad, desde su ruina anónima, fundándola de nuevo/ con su palabra leve, más firme que la piedra» (Clementson 2011: 154).

Finalmente, la impresionista remembranza sobre Juan Bernier compendia su gusto por el vino tabernario y su afable y gentil talante aleados a su genealogía campesina, su carácter socarrón, su mordacidad y su semblante cáustico completándose la precisa silueta del mayor de los miembros de Cántico con su probado magisterio sobre la vida, el ser y la condición humana:

A aquel pascual cenáculo sumaba su presencia,
vinícola y cordial, Juan Bernier con su media
sonrisa maliciosa, ingenua y socarrona,
de estirpe campesina,
tan sabio y docto en tantas
sabidurías humanas,
con su amigo, más mozo, Carlos de Lorca, neófito
poeta y estudioso
de muy diversas letras en los recién fundados
estudios del Palacio del pío y benemérito
Cardenal Salazar, entonces regentados
por el gran humanista Don Félix Delicado,
maestro por diversas Facultades de Europa,
a su vuelta de Indias (Clementson 2011: 154-155).

En definitiva, los reveladores trabajos de investigación de Carlos Clementson sobre Cántico como colectivo y sobre cada uno de sus miembros en particular se han completado con sentidas evocaciones líricas en las que el profesor y poeta ha conjugado sus conocimientos críticos con su práctica creativa para deslindar, desde las connotaciones propias del batiente poético, otros perfiles y sustantivas consideraciones estéticas y literarias de los escritores del grupo cordobés con el telón de fondo del homenaje y del reconocimiento a la labor de un grupo de poetas con los que mantuvo la cercanía del verso, el amor por la palabra y la virtud de la amistad.

El poema que Carlos Clementson (2011: 79) consagró a «Don Ángel de Saavedra, o el absurdo del sino» se abrochaba con estos dos versos: “Mas todo ha de morir/hasta el destino”. El de esta somera aproximación a la geografía lírico-sentimental de Carlos Clementson inspirada en sus estimados compañeros de Cántico debe arribar a su cierre por cuestiones espaciales no sin antes dejar por escrito el testimonio del reconocimiento, del cariño y del recuerdo explícito y presente los más de los días a aquel a quien se dedica este trabajo en ofrenda de todo lo bueno que nos legó. Gracias por todo, querido Juande.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carnero, Guillermo (2004), *La poesía de Mario López*. Córdoba: Diputación Provincial.
- Carnero, Guillermo (2009), *El grupo Cántico de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Madrid: Visor.
- Clementson, Carlos (2011), *Córdoba. Ciudad de destino*. Córdoba: Litopress.
- Clementson, Carlos (2017), «La sombra de Ricardo Molina vaga y discurre, resurrecta, por los jardines de Viana», en AA.VV., *Homenaje a Cántico. En el centenario de Ricardo Molina y Miguel del Moral*. Córdoba: Real Academia de Córdoba, p. 102.
- Clementson, Carlos (2018), «Itinerario andaluz de Mario López, poeta-pintor de Bujalance», en Miguel Clementson (ed.), *Mario López (1918-2003) y Pablo García Baena (1921-2018): dos poetas de «Cántico»*. Córdoba: Real Academia de Córdoba, p. 29.
- Infante, José (2021), «La salvación del legado de Pablo García Baena», en *Ánfora Nova: Revista Literaria*, n.º 123-124, (Ejemplar dedicado a: *Pablo García Baena: El sublime jardín de la palabra*), pp. 42-49.
- Molina, Ricardo (2007), *Obra poética (1945-1967) I*. Madrid: Visor.
- Ruiz Pérez, Pedro (2007), «Acercamiento a la poesía de Carlos Clementson», en Carlos Clementson, *Las razones del mar. Antología poética (1974-2006)*. Santiago de Compostela: Follas Novas Edicións, pp. 7-37.
- Torrallbo Caballero, Juan de Dios (2019), *Las traducciones en la revista Cántico (1947-1949 y 1954-1957). Fragmentos, dislocaciones y dinámicas culturales*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Villena, Luis Antonio (2003), «Julio Aumente: de la sofisticación a la transgresora estética social», en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 101-103.

Poéticas intergenéricas e intermediales en Carmen Boullosa, Lilia Carrillo y Ana Clavel

Assia Mohssine

Universidad Clermont Auvergne / CELIS, Francia

INTRODUCCIÓN

La posmodernidad, desde diversas perspectivas teóricas, se caracteriza por su escepticismo hacia las grandes narrativas totalizadoras y por su crítica a las estructuras de poder que las sostienen. Jean-François Lyotard, en *La condición posmoderna* (1979), la concibe como la pérdida de confianza en las metanarrativas de la modernidad – como el Progreso, la Ilustración y la Emancipación–, a favor de relatos fragmentarios que se arraigan en contextos específicos. Fredric Jameson, por su parte, en *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), asocia la posmodernidad con la intensificación de la superficialidad y la simulación dentro del capitalismo tardío, donde lo real y lo representado se confunden. Michel Foucault (1969), en tanto, vincula la posmodernidad con el desmantelamiento de los discursos hegemónicos sobre la verdad y la objetividad, revelando la intersección entre el conocimiento y las relaciones de poder.

Estas reflexiones teóricas han tenido un impacto significativo en la literatura contemporánea, donde la crisis de las metanarrativas se traduce en una transformación de las estructuras narrativas tradicionales. En lugar de un relato único y coherente, emergen estructuras fragmentarias que reflejan un mundo heterogéneo e inestable. La coherencia y el significado unitario se disuelven en un entramado de voces múltiples, mientras que los héroes tradicionales ceden su lugar a sujetos marginales o narradores que desafían las representaciones dominantes.

En este contexto, diversas escritoras han adoptado estrategias narrativas que subvierten los cánones establecidos, entre ellas Carmen Boullosa y Ana Clavel, cuyas obras encarnan una poética de la transgresión y la hibridación estética. Boullosa,

con sus novelas híbridas, ejemplifica la intergenericidad al mezclar géneros literarios y desdibujar las fronteras tradicionales entre ellos. Clavel, por su parte, explora la intermedialidad y la transgresión en torno al cuerpo y la identidad, fusionando texto e imagen en una dinámica estética expansiva. Aunque Carrillo no pertenece directamente al campo de la literatura, su obra pictórica y su enfoque visual constituyen un referente esencial para comprender las dinámicas transgresoras que también recorren el trabajo de Clavel. Lilia Carrillo, al integrar la lírica en sus composiciones visuales y fusionar elementos de la pintura con la escritura, anticipa de manera innovadora muchas de las estrategias que Clavel desarrollará en su propia práctica intermedial. En este sentido, Carrillo puede considerarse un precedente clave que, a través de su exploración artística, amplió las fronteras del arte y la literatura, y dejó una huella en el desarrollo de una estética transgresora compartida por Clavel. Este análisis se centrará en cómo Boulosa y Clavel emplean estrategias posmodernas como herramientas para resistir y reconfigurar simbólicamente los discursos establecidos. A través del estudio de sus obras –como *El complot de los románticos* (2009) y *Las violetas son flores del deseo* (2007) de Boulosa y Clavel, respectivamente– se mostrará cómo la intermedialidad y la intergenericidad rompen los límites del lenguaje literario, ampliando las posibilidades del acto creativo. Además, se reconocerá la influencia de Lilia Carrillo, cuya obra visual amplía la discusión de la hibridación artística que atraviesa tanto la literatura como las artes visuales.

I. LA POÉTICA INTERGENÉRICA DE CARMEN BOULLOSA

Desde Michel Foucault, se reconoce que la producción de conocimiento no es un proceso neutro ni autónomo, sino un fenómeno social y político condicionado por contextos históricos y relaciones de poder. La literatura, como espacio de producción simbólica, no escapa a esta lógica: sus formas, géneros y jerarquías han sido moldeados por estructuras institucionales que determinan qué voces y qué discursos adquieren legitimidad dentro del canon. En este sentido, la literatura posmoderna se ha caracterizado por socavar las estructuras narrativas tradicionales y poner en crisis las categorías de género –tanto literario como social– al evidenciar su carácter arbitrario e históricamente construido.

Carmen Boulosa se inscribe en esta dinámica al recurrir a la intergenericidad como una estrategia estética y política que subvierte las jerarquías canónicas e introduce nuevas formas de representación. Mediante la hibridez formal, Boulosa desmonta los discursos normativos sobre la escritura y la autoría. Así, cuestiona las estructuras de poder que han marginado a las mujeres en el campo literario. Su novela *El complot de los románticos* (2009) constituye un ejemplo paradigmático de este

proyecto de transgresión, pues desestabiliza los límites entre los géneros narrativos y entre lo real y lo ficticio. Mediante el uso de la intertextualidad, la parodia y el diálogo con diversas tradiciones literarias, Boullosa no solo revisita las convenciones del Romanticismo, sino que también desarticula el gran relato de la literatura como un espacio exclusivamente masculino. Para comprender plenamente esta estrategia, es fundamental examinar la construcción histórica de la jerarquía de los géneros literarios y su papel en la exclusión de ciertos discursos. El análisis de *El complot de los románticos* adquiere pleno sentido en relación con este contexto teórico, ya que permite identificar cómo la intergenericidad puede operar como una herramienta de resistencia y reconfiguración simbólica dentro del campo literario.

Aunque la teoría literaria ha avanzado significativamente en cuanto a la poética de los géneros literarios¹, el impacto del orden social en la jerarquización de los géneros sigue siendo un aspecto insuficientemente abordado. Esta omisión limita la comprensión profunda de las estructuras de poder que configuran el campo literario y la producción cultural en su conjunto. A lo largo de su evolución, la teoría literaria ha privilegiado principalmente un análisis formal y estructural de los géneros, relegando el examen de las dinámicas de poder que atraviesan estos sistemas, especialmente aquellas relacionadas con las diferencias sexuales. En términos generales, dos enfoques han predominado: por un lado, una perspectiva normativa, heredera de la clasificación aristotélica, que aún perdura en ciertos círculos académicos; y por otro, una visión más contemporánea, flexible, que concibe los géneros como entidades dinámicas y en constante transformación.

Desde la perspectiva clásica, el sistema de géneros literarios no solo organiza las obras según principios formales que rechazan la mezcla, sino que también se sustenta en una lógica binaria y jerárquica: mayor/menor, masculino/femenino, puro/impuro, auténtico/inauténtico. De este modo, se excluye un amplio abanico de expresiones literarias que no se ajustan al canon establecido, considerándolas transgresoras o irrelevantes. En cambio, la perspectiva moderna abraza la hibridación, la interconexión y la porosidad como elementos fundamentales para la evolución y adaptación de los géneros literarios, reconociendo que el mestizaje y la fluidez son vitales para su supervivencia. Sin embargo, es crucial reconocer la interdependencia entre ambas perspectivas. Como señala Schaeffer, la relación entre el texto y su género no se limita a una simple ejemplificación, sino que es un proceso de transformación mutua (Schaeffer 2006: 107). Este cambio de paradigma favorece un modelo que resalta la intertextualidad y la permeabilidad de los géneros, desafiando la noción de una

¹ Genette *et al.* (1986). También Macé (2004). Véase Mohssine (2022: 7-20). Una síntesis de esta evolución se presenta en el prólogo de la obra.

ontología externa al texto. Schaeffer argumenta que el género es una categoría flexible y retrospectiva, que redefine sus fronteras de manera continua, en función de los contextos y las necesidades del momento (Schaeffer 1986: 184).

Este giro teórico abre el camino hacia una tradición literaria más inclusiva y transformadora. En nuestra propuesta, sostenemos que la interacción entre el género como construcción social (Oakley 1972) y el género literario como marcador de un posicionamiento específico dentro del campo literario (Maingueneau 2004) revela los efectos de la diferencia sexual en la tradición literaria, al tiempo que proporciona una nueva perspectiva para cuestionar las jerarquías preestablecidas. Al concebir los géneros como estructuras dinámicas y abiertas, este enfoque permite entender la literatura como un espacio en el que las normas de género no solo determinan qué textos son reconocidos o marginados, sino que también configuran las relaciones de poder dentro de ese campo. La crítica feminista ha puesto en evidencia cómo la categoría de género ha operado históricamente como un dispositivo de exclusión de las escritoras del canon literario. Christine Planté (1989) argumenta que cuestionar la «categorización sexual» de la literatura implica reconocer los efectos estructurales de la diferencia sexual en la producción y legitimación cultural. En su estudio sobre el campo literario decimonónico francés, Planté señala la tendencia a asignar a las autoras géneros considerados «menores» o asociados con lo femenino, como el diario íntimo, la biografía y la correspondencia (Planté 1989: 231). Figuras como George Sand fueron despectivamente etiquetadas como «romancière» o «bas-bleu»², lo que refleja la resistencia del sistema literario patriarcal a reconocer la autoridad intelectual de las escritoras. Además, Planté subraya que la incursión de las mujeres en géneros tradicionalmente masculinos fue vista como una anomalía, y sus autoras, como «híbridas» o «monstruosas» en el sentido etimológico del término: seres que transgreden las normas sociales y literarias (Planté 1988: 99). Esta concepción, que fusiona elementos científicos y teológicos, ilustra cómo la literatura ha funcionado históricamente como un mecanismo de disciplinamiento simbólico.

Mitad mujeres, mitad hombres, ni mujeres ni hombres, esas excepciones que son las mujeres políticas, artistas, intelectuales, son por lo tanto y, ante todo, seres híbridos que pagarán el precio de su impureza y desmesura –de ubris así como lo requiere la falsa etimología del término– en su persona, designadas monstruos para la desaprobación pública. Monstruos –la palabra se usa con frecuencia en los escritos polémicos– lo son doblemente: en sentido científico por supuesto, son criaturas aberrantes que dependen de la teratología, pero también en el sentido etimológico –incluso

² Según el diccionario de la RAE, coloquial: «*bas-bleu* es una mujer que presume de sabia». Véase (Barbey d'Aurevilly 2005: 1184).

teológico— de la palabra: constituyen una advertencia a los humanos, delatan los peligros que acechan a las mujeres si decidieran salirse del orden natural y social de las cosas. (Planté 1988: 99 [Nuestra trad.]

Siguiendo a Pierre Bourdieu, la literatura opera dentro de un campo de fuerzas en el que las formas de legitimidad son objeto de disputa; dentro de este contexto, la cuestión de la «asignación del sexo/género» en la creación literaria sigue emergiendo con fuerza, en lo que Bourdieu denomina la «paradoja de la doxa» (2000: 11).

Esta lógica excluyente no ha sido ajena al ámbito hispánico, donde las escritoras han enfrentado obstáculos similares en la construcción de sus trayectorias literarias. Sin embargo, el panorama ha cambiado sustancialmente a lo largo de las últimas décadas: un número creciente de autoras recurre a estrategias que desestabilizan los discursos normativos, resignificando los géneros literarios como espacios de disidencia. Las escritoras contemporáneas no persiguen la transgresión por sí misma, sino que emplean la hibridez genérica como un medio para desafiar los sistemas de exclusión y poder en la literatura. Tal como sostiene Schaeffer, la identidad genérica de un texto está siempre abierta a modulaciones y desplazamientos (Schaeffer 2006: 101-102), y es precisamente esta flexibilidad la que permite el surgimiento de poéticas emancipadas, en las cuales la intergenericidad se convierte en una estrategia clave para cuestionar el canon y, sobre todo, recuperar genealogías femeninas históricamente excluidas de la tradición literaria. Así, lo que en un principio podría percibirse como un artificio formal, se convierte en una herramienta fundamental para la transformación simbólica.

Carmen Boullosa se inserta de manera decidida en este grupo de autoras comprometidas con la desarticulación de las estructuras de poder que han históricamente marginado a las mujeres, y lo hace a través de una escritura que transgrede las fronteras literarias convencionales. Su obra se erige como un espacio de resistencia y subversión, donde la hibridación de géneros y la deconstrucción de relatos tradicionales constituyen estrategias esenciales para ofrecer una visión renovada y crítica tanto de la realidad como de la historia. En *El complot de los románticos*, por ejemplo, Boullosa emplea la hibridación genérica y el diálogo intertextual, fusionando elementos de la novela histórica, la ficción y el ensayo, con el fin de revisar las figuras literarias y las convenciones del siglo XIX, en particular la forma tradicional de la novela romántica. A través de esta combinación, Boullosa cuestiona la pretendida universalidad del canon literario, al mismo tiempo que pone en evidencia las tensiones de poder y las complejas dinámicas de género que han condicionado la inclusión de las mujeres en la historia literaria.

El eje narrativo de *la novela* gira en torno al congreso anual de escritores fallecidos, que se celebra en el Monte Parnaso, la legendaria morada de las Musas. La narradora, presidenta de esta «República literaria de los muertos», emprende un viaje a México con el propósito de elegir una nueva sede para el evento, que tradicionalmente tiene lugar en Nueva York. Acompañada por una poetisa norteamericana detestable y el fantasma de Dante Alighieri, lo que inicialmente parece un recorrido excéntrico se convierte en una travesía surrealista que, de manera inesperada, se confronta con la realidad mexicana. Al cruzar la frontera con Estados Unidos, el viaje adquiere un matiz infernal, lo que obliga a los organizadores del congreso a trasladar el evento a Madrid. No obstante, la premiación literaria que tiene lugar en esta ciudad desata un motín: los románticos, indignados por la mediocridad de la obra ganadora, reducen el festival a escombros, destruyendo así el mito de la escritura inmortal. Boullosa desestructura las convenciones narrativas tradicionales desde el inicio, al proponer una arquitectura fragmentaria que desafía las expectativas del lector. Tres ciudades, tres partes, diecinueve capítulos sin numerar y un único hilo narrativo que culmina en un apéndice configuran una estructura que despoja a la narración de la linealidad clásica. Este enfoque exige que el lector abandone cualquier esperanza de coherencia temporal o espacial, sumergiéndolo en un caos especular donde tiempo, espacio y voz narradora se desdibujan. La obra despliega su intergenericidad al superponer microrrelatos inconexos, novelas truncadas, memorias apócrifas, poemas falsificados y citas atribuidas a figuras como Dolores Veintimilla, Rosario Castellanos y Sor Juana. La parodia y el pastiche se convierten en dispositivos deconstructivos que cuestionan tanto la forma narrativa como las jerarquías culturales que las sostienen.

Lejos de ser un ejercicio arbitrario, la combinación de géneros (road novel, ensayo crítico, caricatura y novela de fantasmas) obedece a una estrategia deliberada que disuelve las fronteras entre lo real y lo ficticio. Al integrar estos elementos, Boullosa crea una obra que pone en cuestión la estabilidad de cualquier discurso hegemónico. Este espacio narrativo flexible permite que diversas voces y géneros interactúen de manera orgánica, rompiendo de forma radical con las estructuras rígidas de la tradición literaria. La novela se presenta además como una parodia radical de *La Divina Comedia*, donde la sátira literaria se convierte en una poderosa herramienta para dismantlar las convenciones narrativas preexistentes. A través de una crítica feroz, Boullosa transforma la tragedia en una burla despiadada, fusionando ficción, carnaval y cabaré en una propuesta irreverente que niega por completo cualquier espacio para la solemnidad. Dante, despojado de su aura de poeta venerable, es ahora un personaje trivial y moderno, ejemplo muy claro de la estrategia de des-realización (Leroux). Boullosa despoja a *La Divina Comedia* de su dimensión moralizante y convierte el viaje iniciático en un descenso sin redención. Dante, el único rescatado

del trío original, deja atrás su figura de poeta venerable para transformarse en una presencia desmitificada, que atraviesa un infierno secular, donde los círculos infernales han sido sustituidos por un errático trayecto hacia la frontera. Acompañado por la narradora, unas ratas parlantes que ocupan el lugar de Virgilio y un vagabundo borrachín, este Dante contemporáneo encarna la disolución del mito literario bajo la lógica de la parodia.

Su imagen lo subraya: entra al subway con la vestimenta de un joven común –camiseta, tejanos, zapatillas deportivas y una gorra con la inscripción *I love Britney*–, un atuendo que lo vuelve entrañable y frágil, pero también grotesco. Lejos de ser un anacronismo irreverente, esta representación sitúa la novela dentro del género de la caricatura, un espacio de exageración y distorsión que dinamita la solemnidad de la literatura clásica. Con este enfoque, Boullosa no solo subvierte el imaginario dantesco, sino que amplifica la potencia crítica de la intergenericidad. Así, la novela se erige como un artefacto híbrido donde la sátira, la farsa y el absurdo operan como herramientas para la demolición simbólica del canon literario. Según Leroux:

Las referencias al poema de Dante no sólo alimentan la trama en cuanto que temática, por medio de la activación de sus principales mitemas (el viaje, el personaje del guía, la entrada al inframundo, la invocación de los muertos), sino que le brindan la posibilidad a la escritora de dar forma a una auténtica propuesta auctorial: la de dar testimonio del presente. (Leroux 2018: 190)

La novela subvierte la invocación de los muertos al dotarla de una dimensión contemporánea: las voces que Dante interroga ya no son pecadores condenados, sino mujeres mexicanas víctimas de la violencia de género. Este giro conecta el mito literario con la cruda realidad de los feminicidios en Ciudad Juárez. Al rechazar la noción de castigo divino, Boullosa convierte el Infierno en una parodia trágica donde el horror y la ironía coexisten. El viaje en *El complot de los románticos* invierte el trayecto ascendente de Dante: comienza en del vacío consumista de un paraíso estadounidense ilusorio, pasa por un purgatorio disfrazado de centro comercial y culmina en un infierno mexicano sin promesa de salvación. Con referencias que van desde Britney Spears como encarnación del diablo hasta el rap del NAPALM, la novela dibuja un mundo donde la destrucción en masa, el fundamentalismo religioso y la mercantilización se han vuelto condenas contemporáneas.

Paralelamente, la novela ofrece una mirada crítica hacia el creador, desnudando sus contradicciones, responsabilidades y cobardías. La narradora, presidenta del Parnaso –una escritora viva entre los muertos, o quizás muerta en vida– oscila entre la autoridad y la renuncia, moviéndose fluidamente entre voces dispares: ratas

parlantes, personajes de caricatura, narradores anónimos y figuras literarias consagradas. A través de un lenguaje coloquial, maleable e impreciso, simula una carencia de poder literario, pero esta aparente renuncia le permite enriquecer su narración con la oralidad popular y la cadencia poética, creando un discurso exuberante y polifónico. Desde susurros casi confidenciales hasta el estruendo de un foro teatral, la narradora presenta una crónica delirante sobre la irrupción de escritores muertos en las calles de Madrid: los consagrados, los olvidados, los imprescindibles, todos atrapados en un canon rígido y excluyente. La desmitificación de la figura del escritor es una de las operaciones más incisivas de *El complot de los románticos*. Boullosa despoja a los autores consagrados de su solemnidad y los expone desde una perspectiva mordaz e irreverente, desmontando el mito del «genio literario». A través de la ironía, los retrata no como figuras inmaculadas, sino como personajes mundanos, con defectos, excentricidades y contradicciones. Este gesto no solo rompe con la idealización de los grandes nombres de la literatura, sino que también cuestiona las estructuras jerárquicas del canon, al revelar la fragilidad y lo arbitrario de su construcción. La referencia a Huidobro, Donoso, Neruda y la Mistral resalta este enfoque, ya que la autora les resta el poder y la solemnidad que tradicionalmente les han sido otorgados. Describirlos de manera tan irreverente –por ejemplo, Neruda y la Mistral como «uno más pomposo que la otra» (Boullosa 2009: 203)– evidencia una crítica tanto al culto que se ha construido alrededor de estos autores como a la forma en que la literatura los ha elevado a un pedestal. En lugar de figuras veneradas, Boullosa los presenta como partes de un espectáculo mundano y casi grotesco. La descripción del grupo de la revista *Sur* como una «cuadra lustrosa y mundana» (Boullosa 2009: 201) refuerza aún más esta visión: la tradición literaria, lejos de ser una esfera de sabiduría intocable, es convertida en un espacio de transgresión y juego, casi un carnaval, donde las jerarquías se deshacen y las grandes figuras de la literatura se muestran en su humanidad, lejos del pedestal en el que históricamente se les ha colocado. En este contexto, Boullosa no solo parodia la figura del escritor consagrado, sino que también cuestiona las estructuras que perpetúan estas jerarquías en la literatura y la cultura.

Esta crítica feroz y paródica no se reduce a una simple burla, sino que plantea una reflexión profunda sobre las instituciones literarias y la manera en que se construye el canon. Al ridiculizar a los grandes nombres de la literatura, Boullosa no solo invita a cuestionar su relevancia, sino que también interpela la noción misma de «genio literario» y la arbitrariedad de su consagración. La autora convoca un carnaval literario en el que la tradición se retuerce y se reinventa. Leroux (2018) destaca que Boullosa, lejos de destruir el legado literario, lo revitaliza mediante la reescritura y el diálogo irreverente con el pasado, una estrategia clave en su narrativa:

Al piratear obstinadamente las obras del patrimonio universal, la novelista reafirma la vigencia de la tradición literaria y de los mitos eternos que la atraviesan. Una tradición decantada y constantemente reinventada por un sujeto determinado a hacer oír su voz singular. Carmen Boullosa, en suma, asume la tirantez consustancial a la condición del escritor contemporáneo, destronado pero consciente de que la literatura sigue siendo un ejercicio de responsabilidad. (Leroux 2018: 198)

En última instancia, *El complot de los románticos* redefine la literatura como un espacio de disputa constante, donde los géneros se entrecruzan para construir una narrativa polifónica, carnavalesca y crítica. A través de su audaz fusión de novela de fantasmas, road novel, caricatura, ensayo y textos apócrifos, Boullosa convierte la escritura en un acto de insurrección estética y política. Más que un recurso formal, la intergenericidad en su obra funciona como un gesto de resistencia contra los modelos hegemónicos de la literatura y las jerarquías que los sostienen.

2. POÉTICAS INTERMEDIALES

La transgresión genérica en la obra de Boullosa no es un fenómeno aislado, sino parte de una tendencia más amplia en la que creadoras contemporáneas han expandido los límites de la escritura. A través de estrategias que trascienden lo estrictamente verbal, estas autoras dialogan con otras disciplinas artísticas, inscribiéndose en una poética intermedial que desafía la segmentación disciplinaria y amplía las posibilidades expresivas. Su producción no se circunscribe a la literatura, sino que se entreteje con el arte. Así, reconfiguran las formas de cuestionar las convenciones narrativas y estéticas desde una perspectiva de género. Este fenómeno no se limita a una simple emulatio del principio horaciano *ut pictura poesis*, ni puede reducirse a un ejercicio de *écfrasis* –la representación literaria de imágenes–, sino que constituye una auténtica revolución intermedial. Lejos de concebir la relación entre texto e imagen como un mero cruce de lenguajes, estas creadoras la transforman en un proceso dinámico de mutua resignificación, desdibujando las jerarquías tradicionales entre palabra e imagen. Como advierte Iván de la Nuez, sus obras configuran «un arte nacido de las palabras», una respuesta desafiante en un contexto donde la primacía de la imagen parecía ineludible (De la Nuez 2017: s/p).

Un ejemplo paradigmático de esta confluencia es la obra de la pintora mexicana Lilia Carrillo (1930-1974), figura clave de la Generación de la Ruptura³ y pionera del abstraccionismo lírico. Si bien su producción ha sido vinculada con la estética

³ «La obra pictórica de Lilia Carrillo (1934-1974), como la de otros artistas de su generación, revoluciona el lenguaje pictórico en México, lo saca del encierro en el discurso estereotipado de “lo

de Vassily Kandinsky y su teoría expuesta en *De lo espiritual en el arte* (1912), su propuesta trasciende esta filiación para construir un lenguaje visual singular. En su tríptico *Palabras* (1968), Carrillo desarticula el signo pictórico e incorpora elementos textuales, generando una experiencia perceptiva que reformula la relación entre lo visual y lo poético. Gloria Hernández Jiménez, quien acuñó el término *escri(pto-pin)tura* para describir este fenómeno, sostiene que en estas composiciones los trazos curvos y discontinuos evocan una escritura fragmentada, un palimpsesto de significados en constante construcción. Carrillo no se somete a la narrativa tradicional de la pintura, sino que la convierte en un espacio de resonancia semiótica donde la imagen «habla» con la elocuencia de la poesía. En palabras de Hernández Jiménez:

Las palabras sueltas son partes que nunca se alinean ni ordenan por sí mismas, y sin embargo son la posibilidad de comunicar... Los trazos y las líneas indican un movimiento de muñeca en curvas de media luna, (des)escritura, palimpsestos sobresignificantes, invención de otra escritura. (Hernández Jiménez 2009: s/p)



Detrás de las palabras

Palabras perdidas

Palabras sueltas

La irrupción de lo lírico en la representación visual constituye el núcleo de la propuesta pictórica de Carrillo. Su obra no concibe la dimensión espiritual como un elemento aislado, sino como una entidad que se integra de manera inseparable con la estructura narrativa y pictórica. Más que ilustrar la poesía o evocar la «resonancia interior» mencionada por Kandinsky, sus composiciones la absorben y reformulan. Así configura un sistema en el que imagen y palabra convergen en un entramado de significación unificado. En este sentido, su tríptico *Palabras* no solo refleja una poética, sino que la encarna en su expresión más depurada: una lírica silenciosa que cobra presencia en el espacio pictórico.

Como señala Irma Fuentes Mata, la obra de Carrillo no solo expresa una profunda espiritualidad y una intensa vida interior, sino que también interpela críticamente

mexicano” producido por los autores del muralismo y protagonistas de la llamada “Escuela mexicana de pintura”, durante la primera mitad del siglo XX» (Hernández Jiménez 2009: s/p).

los desafíos de la modernidad. A través de sus imágenes, la artista dialoga con problemáticas como la contaminación y las transformaciones urbanas de la Ciudad de México, proyectando una visión que trasciende lo meramente emocional (Fuentes Mata 2017: s/p). Esta dimensión crítica, sin embargo, no entra en conflicto con su búsqueda de lo trascendente. Juan García Ponce describe su pintura como un proceso de desmaterialización en el que la imagen se desprende de lo concreto para adentrarse en lo cósmico. Según García Ponce,

su color no tiene un valor unitario de contraste, sino que se disuelve vagamente pasando de una gama a otra, de un tono al siguiente de manera casi imperceptible; la iluminación es interna y tiene una importancia primordial en la composición; la materia se despersonaliza, se diluye, se espiritualiza para adquirir un valor poético no directo, sino sugerido. (García Ponce 1959, citado por Fuentes Mata 2017: s/p)

Lejos de ser una contradicción, esta doble vertiente —el cuestionamiento de la modernidad y la aspiración a lo trascendente— se articula en una síntesis visual en la que la disolución cromática y la atmósfera astral no anulan la reflexión sobre el presente, sino que la sitúan en un horizonte más amplio. La armonía lírica de estas imágenes, en las que Carrillo transmite su visión del mundo, da lugar a una pintura que, como destaca García Ponce, «puede contarse entre los más hermosos de la pintura mexicana» (García Ponce 1959, citado por Fuentes Mata 2017: s/p). La integración de lo visual y lo poético en la obra de Carrillo no se limita a una reinterpretación del principio horaciano *ut pictura poesis*; más que una poesía muda, su pintura se erige como un lenguaje autónomo, dotado de la misma intensidad evocadora que la lírica. En este sentido, Carrillo invierte el precepto horaciano al trasladar lo literario-lírico al ámbito visual, donde lo narrativo y lo lírico adquieren un peso argumental, mientras que lo visual deja de ser un mero soporte para convertirse en un medio de expresión autosuficiente. Al transponer la lógica literaria al campo pictórico, Carrillo desarticula las convenciones tradicionales de la pintura, generando una obra cuya expresividad excede la mera contemplación estética. Así, su pintura deja de ser poesía silenciosa para convertirse en una imagen que «habla» con la misma potencia evocadora que la poesía.

Este giro intermedial en Carrillo encuentra un eco en la obra de Ana Clavel, aunque desde un enfoque inverso. A diferencia de Carrillo, quien traduce lo literario a lo pictórico, Clavel invierte este principio al estructurar su narrativa bajo una lógica plástica, generando un diálogo constante entre la literatura y el arte visual. En *Las violetas son flores del deseo* (2007), esta intersección se concreta en una «escripto-pintura» que no solo recuerda el tríptico de Carrillo, sino que lo resignifica al dotar

a la escritura de una materialidad plástica intrínseca. La novela explora los límites del deseo, la transgresión y la obsesión a través de Julián Mercader, un hacedor de muñecas cuya fascinación por la figura de la nínfula se convierte en el motor de su creación artística. La historia sigue su progresivo involucramiento en un mundo de fetiches, impulsado por la relación con su hija Violeta y su creación de muñecas hiperrealistas conocidas como *Violetas*, que evocan tanto la estética de Hans Bellmer como el mito de Pigmalión. A lo largo de la trama, el deseo de Julián lo conduce a un terreno ambiguo, donde lo erótico y lo perturbador se entrelazan, y la narrativa literaria juega con los límites entre lo visual y lo textual. Con referencias al arte y la fotografía, la obra pone en cuestión la mirada masculina sobre la feminidad y la inocencia, desafiando las convenciones establecidas.

La trama también establece una conexión con el trasfondo literario de *Lolita*, de Vladimir Nabokov (1955), en la que la figura de la menor seducida por su padrastro se convierte en un arquetipo del mal deseo y la corrupción. Lolita, al mismo tiempo, es Dolores, un dolor y un mal, pero también una muñeca. Siguiendo la línea trazada por Nabokov en torno a la pulsión incestuosa y la nínfula, Clavel asume el tópico del deseo prohibido, ofreciendo una reflexión sobre la fantasía fetichista como un medio para sublimar el deseo sin transgredir la norma. La autora invita a transitar desde una concepción filosófica y cristiana de la perversidad hacia una mirada psicoanalítica, que permite percibir la sublimación del deseo en el arte como una forma de salvación para el sujeto marcado por la perversión. En este sentido, el relato-confesión de Julián Mercader se presenta como un esbozo sombrío, un boceto en claroscuro de una realidad confusa y ambigua. Si el deseo supone un sufrimiento para el hombre, también encarna, en su paradoja, el goce y la expiación de su culpa. En la novela de Clavel, el deseo se configura tanto como un mal como un objeto plástico: una muñeca. Ante una pasión prohibida que escapa a cualquier intento de aprehensión, el protagonista se convierte en creador de muñecas, pero con el tiempo, sus *Violetas* pasan a ser el único objeto de su deseo sexual. Así, la imagen del creador enamorado de sus propias creaciones remite, de manera oblicua, al mito de Pigmalión, quien se enamora de la figura esculpida por sus propias manos. Las muñecas sexuadas funcionan, por un lado, como un sucedáneo y, por otro, como un canal de disfrute subversivo.

En su exploración del deseo fetichista, Clavel parece entablar un diálogo estrecho con el concepto de «anatomía del deseo»⁴ formulado por el artista alemán Hans

⁴ Cuando Hitler llegó al poder en 1933, Hans Bellmer abandonó cualquier actividad socialmente útil para embarcarse en la construcción de una muñeca de tamaño natural. Lo que inicialmente surge como un acto de rebelión contra toda autoridad (política, paterna), pronto se transforma en un instrumento para una nueva ambición y una investigación radical: una reflexión sin precedentes sobre el

Bellmer. Como señala Natalia Plaza Morales, esta reflexión sobre el fetichismo artístico no solo establece un vínculo entre arte y deseo, sino que transforma ese deseo en una práctica transgresora, capaz de subvertir las normas establecidas y ofrecer una alternativa a la experiencia del deseo reprimido.

Esta hibridación se manifiesta en varios niveles. En primer lugar, la construcción del espacio narrativo responde a una concepción pictórica, donde la descripción no solo contextualiza, sino que funciona como un dispositivo de visualización que resalta la plasticidad de la imagen. Clavel no se limita a representar lo visual a través del lenguaje, sino que lo integra como una dimensión activa en la estructura del texto. En este sentido, la escritura opera bajo el principio de la «plasmación», dotando a la palabra de la capacidad de generar imágenes tangibles que se inscriben en la percepción del lector como una experiencia visual y sensorial. Un ejemplo de ello es la meticulosa descripción de las *Violetas*, las muñecas sexuadas creadas por Julián Mercader, presentadas con un nivel de detalle que las vuelve tridimensionales, casi táctiles: «Carnosas muñecas adolescentes desarticuladas, desmembradas, atormentadas por obra y gracia de un deseo que no tiene piedad ni sosiego» (Clavel 2007: 59).

La intermedialidad en la obra de Ana Clavel se despliega con complejidad, especialmente a través de una intertextualidad que trasciende la mera alusión superficial a referencias artísticas. En *Las violetas son flores del deseo*, la influencia de Hans Bellmer no solo se manifiesta en los temas de la novela, sino que opera como un principio estructural que impregna la construcción de los personajes y sus objetos de deseo. Las *Violetas* de Clavel pueden leerse como una recreación literaria de las *Poupées* bellmerianas, donde la representación plástica del cuerpo femenino es sometida a una deconstrucción tanto visual como textual.

Este vínculo va más allá de lo temático; se inscribe en la técnica misma de la novela, extendiéndose a la fragmentación de la identidad de los personajes, que Clavel reconfigura como imágenes textuales en un espacio donde las fronteras entre lo real y lo imaginario se disuelven. Asimismo, el supervisor alemán de la fábrica de muñecas,

cuerpo. La muñeca provocativa se convierte en el objeto fetiche por excelencia de Bellmer, erigiéndose como una referencia fundamental para la expresión erótica contemporánea. Esta criatura artificial, dotada de múltiples posibilidades anatómicas, que según Bellmer es capaz de «refisiologizar el vértigo de la pasión para inventar deseos», amplifica aún más la exploración del artista en busca de una anatomía del inconsciente físico. Este proceso atraviesa toda su obra, desde la fotografía hasta la expresión gráfica, que va desde los dibujos miniaturistas más íntimos hasta los bocetos ampliados, casi abstractos. Su enfoque puede entenderse como una búsqueda de una forma viva capaz de materializar la imagen del deseo y la fantasía. Con una gran sofisticación y audacia, los dibujos de Bellmer retratan los impulsos secretos, las transferencias sensoriales y las ambivalencias del cuerpo erótico. A través de ellos, el artista revela tanto las armonías como la belleza cruel de la mecánica del deseo. (Exposición dedicada en su honor en 2006 en el Centre Pompidou, París).

Klaus Wagner, puede entenderse como un avatar ficticio de Bellmer, cuya figura guía al narrador, Julián Mercader, en una fascinación voyeurista que expone la esencia vital del erotismo. Este diálogo entre arte y narración resulta esencial para comprender la estructura subyacente de la novela. Según Natalia Plaza Morales:

Las muñecas del surrealista alemán son imagen textual en la novela de la mexicana *Las Violetas son las flores del deseo* (2007) y presentan afinidades estéticas con la obra plástica de Ana Clavel y con las muñecas de su ficción como artificios semánticos (*Las Violetas*). Estos seres sintéticos y semánticos son concebidos desde una lógica que nos invita a pensar el cuerpo sexuado de la muñeca como extraño, erótico y desnaturalizado. (Plaza Morales 2016: 246)

Otro aspecto clave de esta intermedialidad es el uso de la écfrasis⁵ como dispositivo narrativo para reforzar la fusión entre lo literario y lo plástico. Siguiendo la definición de Umberto Eco, la écfrasis en Clavel no solo describe una obra de arte, sino que la reinterpreta dentro del texto, estableciendo una nueva relación entre la imagen y la palabra. Un ejemplo paradigmático es la descripción de una fotografía de Bellmer, que se transforma en una metáfora visual del deseo del protagonista. A través de este recurso, Clavel intensifica la dimensión visual de su narrativa, llevando al lector a un espacio donde la literatura trasciende el discurso y se convierte en una experiencia sensorial y plástica:



Hans Bellmer. Autoportrato con La Poupée, 1937

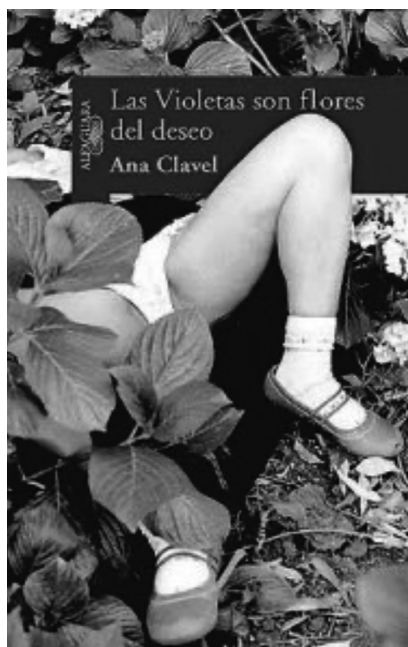
⁵ «écfrasis (en plural: écfrasein; en griego antiguo, ἔκφρασις) es la representación verbal de una representación visual. Se le considera como un tipo de intermedialidad».

Se trataba de una fotografía de una muñeca de Bellmer que nunca antes había visto: junto al rostro de perfil del joven, rozando apenas su torso disecado e incompleto, emergía una figura evanescente que miraba a la cámara en una suerte de autorretrato fantasmal: mucho más joven que el que yo recordaba, pero sin sombra de duda Klaus Wagner. (Clavel 2007: 114)

Sin duda, la écfrasis en la obra de Clavel trasciende la mera referencia a la fotografía de Hans Bellmer, abarcando también sus célebres muñecas, que son representadas con una intensidad vívida y compleja. Mientras que en el trabajo de Bellmer estas figuras funcionan como un vehículo para explorar el cuerpo y la perversión de manera visceral, en la obra de Clavel se transforman en objetos textuales que trascienden la materialidad de la imagen fotográfica. De este modo, adquieren una profunda dimensión psicológica y una angustia existencial que las convierte en piezas literarias densas. La representación de las muñecas en *Las violetas son flores del deseo* sobrepasa la mera reproducción de la estética bellmeriana; se integra de forma orgánica a la trama, añadiendo una nueva dimensión a la relación entre imagen y texto. Al evocar y reinterpretar las figuras de Bellmer, Clavel remite a la inquietante plasticidad de sus muñecas y, al mismo tiempo, las resignifica dentro de un contexto narrativo en el que los cuerpos y los deseos se fragmentan, distorsionan y reconstruyen en una espiral de transformación constante. Así, la écfrasis adquiere una complejidad adicional al situar los objetos artísticos en un espacio de reflexión sobre la identidad, el erotismo y la transgresión. En efecto, en la novela de Clavel, la imagen visual establece un diálogo con la palabra, hasta el punto de colonizarla y superarla. Este proceso puede interpretarse como una analogía que amplifica el referente visual. Sin embargo, la influencia de lo visual no se limita únicamente a la representación de la muñeca; también abarca la forma en que Clavel reinterpreta y describe la obra del artista surrealista alemán Hans Bellmer, convirtiendo lo visual en el motor narrativo que impulsa y reconfigura el texto.

Finalmente, la intermedialidad en la obra de Clavel se revela con contundencia a través de la interacción entre la escritura y la performatividad visual. La autora no se limita a representar imágenes, sino que introduce un componente extratextual que enriquece y amplifica su narrativa. Esta dimensión se hace visible en la expansión de su obra hacia otros formatos artísticos, como la fotografía, la instalación y el performance. De este modo, su práctica creativa trasciende el concepto tradicional del libro como un objeto cerrado, proyectándose hacia lo que podría considerarse un «cuerpo expandido» de la literatura, en el que palabra e imagen se fusionan para dar lugar a una propuesta estética única y multidimensional. Así, la novela se convierte en una pieza intermedial que, además de nutrirse de la tradición, se despliega en las

representaciones visuales que Clavel ha desarrollado a través de exposiciones y proyectos artísticos. A lo largo de la obra, es posible identificar varias imágenes textuales que se alimentan de influencias visuales, inspiradas en artistas como Hans Bellmer, Gustave Courbet (con *L'Origine du monde*, 1886) y Marcel Duchamp (con *Étants donnés*, 1946-1966). Estas influencias alcanzan su máxima expresión visual en la portada de la novela, que, como ha confesado la autora, está directamente inspirada por Duchamp.



Este cruce de medios se ve reforzado por las observaciones de Natalia Plaza Morales, quien señala que, además de su labor literaria, Clavel dirigió una exposición en colaboración con otros artistas mexicanos, en la que el cuerpo de la muñeca fue el tema central. En este contexto, Plaza Morales describe cómo

la muñeca plástica de Ana Clavel, entendida como materia sexuada, se ofrece al espectador como erótica y femenina. El color rosa de la muñeca, los claveles que simulan un cuerpo ensangrentado, nos confrontan con la prohibición simbólica a través de una creación erótica que desvela las tendencias agresivas y sexuales del ser humano, y las desdibuja en un gesto insinuante que puede tener múltiples significados para el ojo del espectador. Además, una fotografía de esta muñeca plástica, fabricada específicamente para la exposición, se convierte en la imagen que adorna la portada de la traducción francesa de la novela, seleccionada por la editorial Métailié. (Plaza Morales 2016: 252).

Es relevante destacar que Clavel se considera ante todo una escritora visual, lo que explica la notable influencia de los procedimientos del arte contemporáneo en su obra. No es sorprendente, entonces, que su narrativa se enriquezca con figuras como Bellmer, Duchamp, Courbet e incluso Pierre Soulages, cuyas exploraciones de la oscuridad cromática parecen resonar especialmente en el tratamiento del narrador. En su escritura, se observa una tendencia a emplear recursos estilísticos como la anáfora y la gradación, que intensifican la expresividad del sujeto, sus temores y deseos. Al igual que en la técnica de Soulages, Clavel parece aspirar a crear un boceto de claroscuros: una oscuridad luminosa que enigma y transforma la percepción del lector, en línea con la afirmación de Soulages de que «cuando la luz se refleja en el negro, lo transforma y transmuta». Así, la oscuridad se convierte en un canal de luz.

Para experimentar esta fascinante interacción, basta con visitar el Museo Soulages en Rodez (Francia), donde la luz reflejada en la oscuridad crea una experiencia que altera la percepción. En resumen, Clavel trasciende los límites convencionales de la narrativa al situarse en un ámbito intermedial, donde literatura y arte visual se conectan de manera constante. Su enfoque, que fusiona diversos lenguajes artísticos, convierte la palabra en imagen e integra a la literatura en una dinámica estética expansiva. De este modo, reinterpreta el principio horaciano de *ut pictura poesis* desde una perspectiva contemporánea, en la que la literatura no solo representa lo visual, sino que abre un campo de experimentación intermedial.

En conclusión, este estudio ha examinado cómo tres creadoras mexicanas, Carmen Boullosa, Lilia Carrillo y Ana Clavel, encarnan una poética de transgresión e hibridación estética a través de sus respectivas obras. Boullosa, con sus novelas híbridadas, ejemplifica la intergeneración al fusionar diversos géneros literarios y desdibujar

las fronteras tradicionales entre ellos. Por su parte, tanto Clavel como Carrillo emplean la intermedialidad como herramienta clave en sus creaciones: mientras Clavel propone una compleja interacción entre imagen y texto, Carrillo incorpora la lírica en sus composiciones pictóricas. En última instancia, estas autoras reafirman el poder transformador del acto creativo, demostrando cómo la literatura y el arte pueden convertirse en campos fluidos y liberadores que desafían las convenciones establecidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbey d'Aurevilly, Jules (2004), *Œuvre critique*, Pierre Glaudes et Catherine Maiaux (sous la direction de). Première série, 1. Paris: Les Belles Lettres.
- Boullosa, Carmen (2009). *El complot de los románticos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Bourdieu, Pierre (2000), *La dominación masculina*. Joaquín Jordá (trad.). Barcelona: Anagrama.
- Clavel, Ana (2007), *Las Violetas son las flores del deseo*. México: Alfaguara.
- Clavel, Ana (2009), *Les violettes sont des fleurs du désir*, (traduit de l'espagnol du Mexique par François Gaudry). Paris: Métailié.
- Clavel, Ana (2009), «Las escritoras van al cine. Soy totalmente visual», *Ciencia Ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, 16/1, marzo-junio, pp. 101-102.
- De Toro, Alfonso (1991), «Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)», *Revista Iberoamericana*, LVII, 155-156, abril-septiembre, pp. 441-467.
- Foucault, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Fuentes Mata, Irma (2017), «Lilia Carrillo: la espiritualidad abstracta», *Piso 9, Investigación y Archivo de Artes Visuales*, 6 septiembre. En línea: <<https://piso9.net/lilia-carrillo-la-espiritualidad-abstracta/>>.
- Genette, Gérard; Jauss, Hans Robert; Schaeffer, Jean-Marie; Scholes, Robert; Stempel, Wolf Dieter; Viëtor, Karl (1986), *Théorie des genres*. Paris: Seuil.
- Hernández Jiménez, Gloria (2009), «Analogía(s): Escritura en “palabra(s)” de Lilia Carrillo y Cinco pintoras abstractas mexicanas. Una mirada feminista», *Biblioteca del Museo de Mujeres Artistas Mexicanas MUMA*. En línea: <<https://museodemujeres.com/es/biblioteca/23-analogia-s-escri-ptopin-tura-en-palabra-s-de-lilia-carrillo>>.
- Jameson, Fredric (2007), *Le postmodernisme ; ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (Traduit de l'anglais des États-Unis par Florence Nevoltry). Paris: École

- Nationale Supérieure des Beaux-Arts. ([1991] *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kandinsky, Vasili (1996), *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós.
- Leroux, Marie Caroline (2018), «¿Cómo neutralizar al autor sin matarlo en el intento?: una mirada a la relación con el autor y el canon literario en *El complot de los Románticos* de Carmen Boullosa», en Paola Bellomi y Claudio Castro Filho/ Elisa Sartor. *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*, 1. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.175-198.
- Liotard, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Macé, Marielle (2004), *Le genre littéraire*. Paris: Garnier Flammarion, coll. «Corpus».
- Maingueneau, Dominique (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Mohssine, Assia (dir.) (2012), *Dissidences génériques et gender dans les Amériques. Lectures du genre*, n.º 9, décembre. En línea: <<https://lecturesdugenre.fr/category/numero-09-dissidences-generiques-et-gender-dans-les-ameriques/>>.
- Mohssine, Assia (dir.) (2019), *Genres littéraires et gender dans les Amériques*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. «Littératures».
- Mohssine, Assia (dir.) (2019), *El heroísmo épico en clave de mujer*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, col. «Excelencia académica».
- Mohssine, Assia (dir.) (2019), *Pensar en activo. Carmen Boullosa, entre memoria e imaginação*. Nuevo León (México): Editorial Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL).
- Mohssine, Assia (dir.) (2022), *Mujeres con pluma en ristre*. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.
- Mohssine, Assia (2023), «El deseo ¿fuerza del mal o potencia liberadora? *Las Violetas son flores del deseo* de Ana Clavel», en Assia Mohssine y Samuel Rodríguez (eds.), *Figuraciones del mal en las creadoras hispánicas contemporáneas*. Sevilla: Álfar, Serie: Estudios sobre la mujer, pp. 181-202.
- Moreno Villarreal, Jaime (1993), *Lilia Carrillo. La constelación secreta*, México: Editorial Era.
- Naudier, Delphine y Rollet, Brigitte (dirs.) (2007), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes?* Paris: L'Harmattan.
- Neiva, Saulo (2019), «Fortunes et infortunes de la notion de genre», en Assia Mohssine (dir.) (2019), *Genres littéraires et gender dans les Amériques*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. «Littératures».

- Neiva, Saulo y Montandon, Alain (eds.) (2014), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres*. Genève: Droz, coll. «Histoire des Idées et Critique Littéraire», 474.
- Nuez, Iván (de la) (2017), «El arte que no se expone», *El País*, 13 de octubre.
- Oakley, Ann (1985), *Sex, Gender and Society* [1972]. London: Temple Smith.
- Planté, Christine (1989), *La Petite soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. Paris: Seuil.
- Planté, Christine (1988), «Femmes exceptionnelles : Des exceptions pour quelle règle», *Les Cahiers du GRIF Le genre de l'histoire*, 37-38. pp. 90-111. <http://www.persee.fr/doc/grif_07706081_1988_num_37_1_1757>.
- Planté, Christine y Chevalier, Yannick (2016), «Lo que le debe el género a la gramática», *CCCBLAB. Investigació I Innovació en Cultura*, 20 septiembre. En línea: <<https://lab.cccb.org/es/lo-que-le-debe-el-genero-a-la-gramatica/>>.
- Plaza Morales, Natalia (2016), «Cuerpos extraños en exhibición: Las muñecas sexuales de Hans Bellmer y de Ana Clavel», *Verbeia. Revista de Estudios Filológicos*, 1, abril, pp. 246-258.
- Schaeffer, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris: Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie (2006), *¿Qué es un género literario?* Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza (trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- Scott, Joan W. (1996), «El género: Una categoría útil para el análisis histórico», en Marta Lamas (compil.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, pp. 265-302. México: PUEG.
- Todorov, Tzvetan (1965), *Les genres du discours*. Paris: Seuil.

Desde el análisis del discurso

La dicotomía del discurso sobre educación bilingüe: entre la narrativa mediática y la evidencia científica

María Elena Gómez-Parra
Universidad de Córdoba

«To be honest, to be kind – to earn a little and to spend a little less, to make upon the whole family happier for his presence, to renounce when that shall be necessary and not be embittered, to keep a few friends, but these without capitulation – above all, on the same grim condition, to keep friends with himself – there is a task for all that a man has fortitude and delicacy».

Robert L. Stevenson, *A Christmas Sermon*, IV

Hay personas que dejan una huella indeleble en la academia no sólo por la brillantez de sus aportaciones intelectuales, sino por la manera en que elevan el espíritu mismo de la institución universitaria. El profesor Juan de Dios Torralbo encarnaba esa rara combinación de excelencia académica y calidad humana, cualidades que tienen la capacidad de transformar una Facultad y un Departamento en una verdadera comunidad de pensamiento y aprendizaje.

La inteligencia de Juande (así lo conocíamos todos) se manifestaba de una manera singular: no era sólo su capacidad para analizar textos literarios con una agudeza extraordinaria, o su habilidad para tender puentes entre diferentes corrientes de pensamiento, sino también su don para hacer accesibles las ideas más complejas. Su mente brillante no buscaba el reconocimiento, sino que se ponía al servicio del crecimiento intelectual colectivo, iluminando caminos para estudiantes y colegas por igual.

Su saber estar era una lección diaria de diplomacia académica. En reuniones tensas, su voz pausada y razonada encontraba siempre el punto de equilibrio; en los debates más acalorados, su presencia servía de ancla para reconducir las discusiones hacia terrenos constructivos. Esta cualidad, lejos de ser un mero ejercicio de

cortesía, reflejaba una profunda comprensión de la naturaleza colaborativa del trabajo universitario.

La elegancia académica que le caracterizaba iba más allá de las formas. En una era donde la competitividad amenaza con erosionar los cimientos de la colaboración universitaria, Juande demostraba que la excelencia no está reñida con la generosidad intelectual. Sus críticas, siempre constructivas, sus aportaciones, invariablemente enriquecedoras, y su disposición para compartir conocimiento, reflejaban una visión de la academia como espacio de crecimiento colectivo.

Juande tenía una bondad infinita, que se manifestaba en los pequeños gestos cotidianos: la puerta del despacho siempre abierta para quien necesitara consejo, el tiempo dedicado a escuchar y orientar a sus estudiantes, la palabra de ánimo para el colega en momentos difíciles. Esta bondad natural creaba a su alrededor un clima de confianza y respeto mutuo que facilitaba el verdadero intercambio académico.

Pero, si había una cualidad que definía esencialmente a Juande, ésta era su honradez inquebrantable. En un mundo académico donde las presiones por publicar, por conseguir méritos, por destacar, pueden a veces comprometer la integridad, él mantuvo siempre un compromiso férreo con la verdad y la autenticidad. Su producción académica, como su vida, era un testimonio de rigor y honestidad intelectual. Esta honradez fundamental no sólo guiaba su trabajo individual, sino que establecía un estándar ético que inspiraba a la comunidad universitaria. La honradez de Juande no sólo se manifestaba en su trabajo académico, sino también en sus conversaciones cotidianas, donde su perspicacia intelectual se entrelazaba con una genuina preocupación por la verdad y el rigor científico. Recuerdo entrañablemente una de nuestras conversaciones, compartiendo un café en Santa Rosa, cerca del CEIP *Cronista Rey Díaz*. Era un día significativo, porque estábamos a punto de inaugurar la *iPlay School of Music and Languages* en este colegio, y él, en calidad de *Director General de Formación Permanente*, había venido a acompañarnos en nombre del Rector. Lo que comenzó como una conversación casual sobre los medios de comunicación se transformó en una profunda reflexión sobre la responsabilidad académica y la divulgación científica. Compartí con Juande el inicio de una investigación que estaba llevando a cabo en ese momento, motivada por mi preocupación sobre la proliferación de artículos sensacionalistas en la prensa nacional e internacional que proclamaban «el fracaso de la educación bilingüe». Su interés fue inmediato y característico: en lugar de desestimar el tema, se sumergió en él con curiosidad intelectual. Con esa mezcla única de rigor académico y calidez humana que le caracterizaba, me animó a continuar documentándome y analizando sistemáticamente estas narrativas mediáticas. No recuerdo exactamente sus palabras, pero Juande argumentó que es fundamental que la academia contribuya a una comprensión más profunda y matizada

de la educación bilingüe como uno de los modelos educativos más prometedores de nuestro tiempo.

Este capítulo nace de aquella conversación, aunque hoy lamento profundamente no haberlo podido escribir antes, lo que me hubiera permitido contar con su aguda perspectiva y sus valiosas sugerencias. Sin embargo, me reconforta plasmar ahora estas ideas en un capítulo que formará parte de un volumen dedicado a honrar su memoria. De esta manera, el presente trabajo no es sólo una contribución académica al campo de la educación bilingüe, sino también un testimonio de cómo Juande continuaba aportando ideas al trabajo de sus colegas, incluso en conversaciones informales sobre un café.

INTRODUCCIÓN

Decía Flora Lewis, reconocida periodista del *New York Times*, que «Aprender otro idioma no es sólo aprender palabras diferentes para las mismas cosas, sino aprender otra forma de pensar sobre las cosas». Esta idea captura una verdad fundamental sobre el aprendizaje de idiomas que va mucho más allá de la mera traducción o equivalencia léxica. Cuando aprendemos un nuevo idioma, nos sumergimos en:

- Una nueva estructura de pensamiento: Cada lengua organiza la realidad de manera diferente. Por ejemplo, en alemán, el concepto *Waldeinsamkeit* describe específicamente la sensación de soledad en el bosque, un concepto que requiere toda una frase en español para su expresión.
- Diferentes marcos temporales: La conjugación de los tiempos verbales es diferente en distintas lenguas (por ejemplo, el mandarín o el español), lo que refleja una conceptualización distinta del tiempo para el hablante de estas lenguas.
- Categorías conceptuales únicas: El léxico de una lengua revela formas particulares de observar y categorizar el mundo. Por ejemplo, la palabra japonesa *komorebi* es un término que expresa la luz del sol que se filtra entre las hojas de los árboles.
- Perspectivas culturales: Palabras como *saudade* en portugués, o *hygge* en danés son ventanas culturales a formas específicas de entender y experimentar la realidad.

El dominio de lenguas adicionales en el siglo XXI ha trascendido significativamente el mero objetivo comunicativo que predominaba en décadas anteriores. La globalización, la movilidad internacional y la interconectividad digital han transformado fundamentalmente la función del bilingüismo en nuestra sociedad (Gómez-Parra *et al.* 2021), convirtiendo el dominio funcional de otras lenguas en una competencia esencial para el desarrollo personal y profesional.

En el ámbito laboral, el bilingüismo ya no se limita a mantener conversaciones básicas o escribir correos electrónicos sencillos. Los profesionales actuales necesitan participar en reuniones complejas, negociar acuerdos, realizar presentaciones técnicas y colaborar en proyectos internacionales, todo ello requiriendo un dominio profundo tanto del lenguaje como de los matices culturales asociados. La educación bilingüe moderna prepara a los estudiantes para esta realidad, integrando el aprendizaje de contenidos académicos con el desarrollo lingüístico.

Además, la dimensión social y cultural del bilingüismo se ha expandido exponencialmente (Gómez-Parra 2020). El consumo de contenidos en su lengua original, desde series de *streaming* hasta podcasts, redes sociales y literatura, requiere una competencia lingüística que va más allá de la comprensión básica. Los hablantes bilingües modernos necesitan entender referencias culturales, humor, ironía y matices que sólo se adquieren mediante una inmersión profunda en la lengua y su contexto cultural.

La educación bilingüe contemporánea responde a estas demandas formando individuos capaces de funcionar plenamente en diferentes contextos lingüísticos y culturales. No se trata sólo de aprender una lengua, sino de desarrollar la capacidad de pensar, crear y expresarse en ella con la misma naturalidad y profundidad que en la lengua materna. Esta competencia bilingüe integral es lo que permite a los individuos adaptarse con éxito a un mundo cada vez más interconectado y multicultural.

Este capítulo tiene como objetivo realizar una comparación sistemática entre las noticias halladas en prensa (desde 2017 hasta la actualidad) sobre la educación bilingüe y los datos científicos al respecto, estructurado en tres bloques temáticos: contenido, lenguas y alumnado. Partiremos de unas preguntas clave para cada bloque, que darán pie al análisis comparativo.

BLOQUE I: CONTENIDO

Preguntas clave: ¿Los contenidos que aprenden los alumnos de programas bilingües son los mismos que aprenden los alumnos de programas monolingües? ¿Son menos contenidos o se tratan con menos profundidad? ¿Si hay que elegir, preferirías aprender/enseñar más o aprender/enseñar mejor?

Estas preguntas se encuentran formuladas, más o menos explícitamente, en la prensa, en la sociedad y entre los actores y participantes de la educación bilingüe.

La prensa, como decimos, cuestiona (sin respaldo científico) la calidad y la cantidad de contenidos que aprende el alumnado bilingüe, así como la manera en la que se aprenden.

Veamos algunos ejemplos:

«Estudiar en dos idiomas es una **corriente en expansión** que atraviesa el país desde hace una década. Sin embargo los recortes presupuestarios han roto las costuras que vestían el programa y las voces críticas se multiplican para denunciar sus efectos negativos: [...] **merma en los contenidos de las asignaturas**».

Javier Martín Arroyo, 8 de octubre de 2017, *El País*.

En *Asnos bilingües*, el que ganara el premio Planeta en 1997 escribe:

«Al final del curso, sus alumnos **no habrán aprendido nada de geografía ni de biología**; y, en cambio, tendrán la cabeza llena de **palabros absurdos** que olvidarán a los pocos meses, por falta de uso. [...] Tal vez esos alumnos lleguen a chapurrear un inglés comanche; pero serán unos **perfectos indocumentados** en las disciplinas que les enseñaron en esta lengua».

Juan Manuel de Prada, 4 de marzo de 2019, *XL Semanal*.

«**Un empobrecimiento de los contenidos**. Las investigaciones y estudios realizados sobre el bilingüismo escolar concluyen de forma contundente que “hay un efecto negativo claro, cuantitativamente sustancial, sobre el aprendizaje de la asignatura enseñada en inglés”. **Es decir, aprenden menos cuando la asignatura es en inglés**. Además, tiene posibles efectos colaterales en el vocabulario de ciertas materias, que se empobrece. De esta forma, el castellano puede ir pasando cada vez más de ser una lengua de cultura y de ciencia, a verse reducida a una lengua recluida a los ámbitos coloquiales: familia, amistades y relaciones personales. Buena parte del profesorado está planteando que la forma en la que el bilingüismo se está implantando en el actual sistema educativo resulta **destructivo** para las asignaturas impartidas en inglés, que son sacrificadas en aras del aprendizaje del idioma, con una **creciente dificultad en el alumnado a la hora de comprender los conceptos específicos de cada disciplina**».

Enrique Javier Díaz, Rubén García Martín y Agustín Moreno,
4 de febrero de 2017, *cuartopoder*.

Resulta especialmente revelador (y casi innecesario señalar) que las críticas periodísticas sobre la supuesta baja calidad y cantidad de contenidos en los programas bilingües carecen de fundamento científico. Estas opiniones negativas en la prensa, lejos de ser observaciones puntuales, han persistido en el tiempo, pero no por ello ganan validez. De hecho, su continuidad solo evidencia la resistencia de ciertos medios a reconocer la evidencia científica que respalda la efectividad de estos programas.

Esta persistencia de críticas infundadas en la prensa durante años contrasta significativamente con los resultados de las investigaciones académicas, que demuestran sistemáticamente la solidez y efectividad de los programas bilingües. Es un claro ejemplo de cómo ciertas narrativas mediáticas pueden mantenerse en el tiempo a pesar de estar desacreditadas por la evidencia empírica.

Las críticas de la prensa en esta área (contenidos) se centran, fundamentalmente, en dos aspectos clave:

a. La cantidad de contenidos que se adquieren / enseñan:

- «... merma en los contenidos de las asignaturas» (Martín Arroyo 2017).
- «... no habrán aprendido nada de geografía ni de biología» (de Prada 2019).
- «... aprenden menos cuando la asignatura es en inglés» (Javier *et al.* 2017).
- «Saber huesos, animales, países no lo ven utilidad. Se gana en inglés pero se pierden conocimientos en castellano». (J. L. Fernández 2022).

b. La calidad de los conceptos que el alumnado aprende:

- «... tendrán la cabeza llena de palabros absurdos que olvidarán a los pocos meses, por falta de uso» (de Prada 2019).
- «Buena parte del profesorado está planteando que la forma en la que el bilingüismo se está implantando en el actual sistema educativo resulta destructivo para las asignaturas impartidas en inglés, que son sacrificadas en aras del aprendizaje del idioma» (Javier *et al.* 2017).

Las críticas frecuentes en prensa sobre la educación bilingüe carecen de fundamento científico. Es sorprendente encontrar afirmaciones como la de que «faltan estudios que evalúen el programa bilingüe» (Meneses 2024), cuando una simple búsqueda en *Google Scholar* con la palabra clave *bilingual education* arroja 1.380.000 resultados en 0,10 segundos. La misma búsqueda, restringiendo el área al territorio español, genera 204.000 resultados en 0,07 segundos. Incluso al acotar la búsqueda al período 2019-2024 y al ámbito nacional –parámetros relevantes para esta crítica específica–, se obtienen 99.300 resultados en 0,15 segundos.

Madrid *et al.* (2018) proporcionan una revisión exhaustiva del estado de la cuestión sobre la implementación de programas bilingües en España (véanse páginas 42 a 44 de este trabajo). Su análisis abarca fortalezas, debilidades, críticas y áreas de mejora de la educación bilingüe. En definitiva: investigación no falta.

La literatura científica, sin embargo, ofrece una perspectiva distinta a la que vemos en estas líneas.

El informe de la *Agencia Andaluza de Evaluación Educativa* (Lorenzo 2019) lleva a cabo un estudio cuyo objetivo es la «descripción y evaluación del Programa Bilingüe

de la Comunidad en su totalidad» (p. 13). Se recopilan datos de 147 centros de Educación Primaria (29 bilingües) y de 96 de Educación Secundaria (29 bilingües, también). La amplia muestra de alumnado se estructuró de la siguiente manera:

6º Primaria	4º ESO
4.242 (Inglés L2)	3.798 (Inglés L2)
4.159 (Lengua castellana L1)	3.838 (Lengua castellana L1)
4.376 (Ciencia y Tecnología)	3.851 (Ciencia y Tecnología)
Total: 12.777 alumnos	Total: 11.487 alumnos

Tabla 1. *Participantes estudio Lorenzo (2019)*

Como decía W. Carlos Williams (1938), «This is just to say...» que los programas bilingües son objeto de evaluaciones sistemáticas y exhaustivas, aunque sus resultados no siempre reciban la difusión adecuada. La rigurosidad de estas evaluaciones está garantizada por su metodología, el tamaño significativo de las muestras y la validez de los instrumentos de medición empleados. A continuación, analizaremos las conclusiones de este *Informe* sobre los contenidos impartidos y aprendidos en los programas bilingües de Andalucía que, específicamente para el alumnado de 6º de Primaria, indican:

Los resultados respecto a esta competencia son similares, de manera que no pueden apreciarse diferencias significativas entre el alumnado bilingüe y no bilingüe. Esto es especialmente relevante, ya que esta materia utiliza un tipo de lenguaje expositivo que resulta de más difícil comprensión, más exigente por tanto por la terminología de la disciplina y por las estructuras lingüísticas que lo caracterizan. [...] los datos de otros sistemas bilingües en otros países de la UE apuntan resultados similares al de este estudio y no detectan diferencias de rendimiento en esta área.

(Lorenzo 2019: 26)

En cuanto al alumnado de 4.º de Educación Secundaria, el *Informe* dice así:

De acuerdo con la puntuación media, los resultados en esta prueba son similares para ambos grupos sin que existan diferencias significativas, por lo que se deduce que el Programa Bilingüe no tiene incidencia alguna en el aprendizaje de la Historia. Esto implica que la inmersión parcial en una segunda lengua no impide el conocimiento del medio físico e histórico. Esto es especialmente importante en la etapa de Secundaria, porque las estructuras lingüísticas de los textos, especialmente en Historia, son particularmente complejas, con uso frecuente de estructuras subordinadas, oraciones

y cláusulas extensas y recursos como las metáforas gramaticales que producen un lenguaje más abstracto y exigente. El alumnado bilingüe se desenvuelve al mismo nivel que el no bilingüe en este medio.

Estos resultados son similares a los de otros estudios sobre el aprendizaje de la Historia en los entornos bilingües. Los sistemas bilingües europeos avanzados que han sido analizados en relación con esta materia apuntan que el conocimiento histórico no se ve afectado, si bien en algunos casos se necesita más tiempo para impartir los contenidos por la atención añadida que la segunda lengua precisa (Admiral *et al.* 2003; Dallingher *et al.* 2016).

(Lorenzo 2019: 35)

Los resultados de este informe demuestran que el alumnado de programas bilingües adquiere el mismo nivel de contenidos que el de programas tradicionales, refutando así las críticas sensacionalistas sobre una supuesta disminución en la calidad o cantidad de contenidos en la educación bilingüe. Esta conclusión está respaldada por diversos estudios internacionales. Por ejemplo, la investigación de Oates *et al.* (2022) con estudiantes de 9.º curso reveló que quienes siguieron el programa bilingüe obtuvieron mejores resultados académicos tanto en la segunda lengua (L2) como en su lengua materna (L1), en comparación con estudiantes de programas no bilingües.

Estos hallazgos no sólo descartan que la educación bilingüe obstaculice el aprendizaje de las materias, sino que sugieren que ésta puede potenciar la adquisición de conocimientos en ambos idiomas. Es notable cómo la literatura científica se ha visto obligada a adoptar una postura defensiva frente a las noticias sensacionalistas que critican los resultados de la educación bilingüe a nivel internacional.

Por tanto, y al objeto de resumir los datos de este primer bloque:

Opinión de la prensa	Datos científicos
- El alumnado bilingüe aprende menos contenidos.	- El alumnado bilingüe aprende la misma cantidad de contenidos que el de itinerarios no bilingües.
- Los contenidos en programas bilingües son de menos calidad que los de programas monolingües.	- El lenguaje disciplinar es muy exigente y las estructuras lingüísticas son complejas. Sin embargo, el rendimiento del alumnado bilingüe es similar al del alumnado no bilingüe.
- Se necesita más investigación en programas bilingües.	- La investigación en educación bilingüe es profusa a nivel tanto nacional como internacional.

Tabla 2. Resumen análisis comparativo del Bloque 1 – Contenidos.

BLOQUE 2: LENGUAS

Preguntas clave: ¿Qué es un hablante bilingüe? ¿El alumnado de un programa bilingüe tiene mejor o peor conocimiento de ambas lenguas que el de programas monolingües?

La definición del concepto de *hablante bilingüe* es fundamental para abordar los desafíos de la educación bilingüe. Establecer una definición clara y consensuada podría ayudar a resolver muchas de las inquietudes que comparten los diferentes actores del sistema educativo: estudiantes, docentes, familias, directivos, coordinadores de programas bilingües y responsables de políticas educativas.

La exploración de la literatura especializada ofrece diversas definiciones del concepto *hablante bilingüe*, sin que exista un consenso claro entre los expertos:

- «The ownership of two languages is not so simple as having two wheels or two eyes» (Baker 2001: 4).
- «A bilingual has full fluency in two languages» (Bloomfield citado en Bialystok 2001: 4).
- «We think immediately of someone who has a good command of two languages as bilingual; and of the use of two languages in education as bilingual education. But, as Cazden and Snow (1990) point out, bilingual education is “a simple label for a complex phenomenon» (García 2009: 5).
- «Bilinguals will be defined as those people who use two (or more) languages (or dialects) in their everyday lives» (Grosjean 1997: 164).

El concepto de hablante bilingüe, lejos de ser simple, representa un fenómeno de extraordinaria complejidad, como ya señalaron Cazden y Snow (1990). La literatura científica ha desmitificado progresivamente los estereotipos sobre el bilingüismo, alejándose de la idea preconcebida de que un hablante bilingüe debe dominar dos códigos lingüísticos con idéntica fluidez. De hecho, incluso en la lengua materna o L1, los hablantes pueden mostrar diferentes niveles de competencia según las destrezas específicas. Por ejemplo, un hablante nativo puede tener distintos niveles de dominio en las destrezas orales frente a las escritas, influenciado por factores como su formación académica, su experiencia vital o su trayectoria profesional. Esta realidad hace especialmente cuestionable la expectativa social de que un hablante bilingüe deba demostrar un dominio perfecto y equilibrado en las cinco destrezas lingüísticas en ambas lenguas (Consejo de Europa 2020). Como señaló Grosjean (1984: 467) de manera esclarecedora: «A bilingual (or wholistic) view is then proposed. According to it, the bilingual is not the sum of two complete or incomplete monolinguals; rather, he or she has a unique and specific linguistic configuration».

En este contexto, la educación bilingüe emerge con un objetivo distintivo: formar hablantes bilingües que, significativamente, son los únicos que obtienen una certificación oficial de su competencia. Este aspecto contrasta con aquellos hablantes que la sociedad etiqueta informalmente como *bilingües*, pero que carecen de una acreditación formal de su competencia lingüística.

Las críticas de la prensa en esta área (lenguas) se centran, fundamentalmente, en dos aspectos clave:

a. **El nivel de lengua (L2) que se adquiere / enseña:**

- «... muchos expertos no están de acuerdo con este tipo de educación dado que es muy probable que la persona corra el riesgo de **no alcanzar un nivel satisfactorio en ninguno de los dos idiomas** en los que se le está formando» (Universidad Europea de Madrid 2017).
- «El resultado es un desastre total (ni enseñanza ni bilingüe): **los chicos salen sin saber nada de inglés** y aún menos de Ciencias o de las asignaturas que hayan caído **bajo el dominio del presunto o falso inglés**. Una de las cosas más incomprensibles es una lengua extranjera mal hablada por alguien que, para mayor fatuidad, está convencido de hablarla bien. Incluso alguien que conozca la gramática, la sintaxis y el vocabulario, capacitado para leerla y hasta traducirla, **sólo emitirá un galimatías si tiene fortísimo acento, pronuncia erróneamente o no adopta la adecuada entonación**» (J. Marías 2015).
- «Al final todo se resume en una frase: “**ni saben inglés** ni las asignaturas que se imparten en ese idioma”. Simple pero directo. Un pensamiento sobre el bilingüismo en las aulas que cada vez está más presente entre el profesorado, padres y alumnos» (J. L. Fernández 2022).
- «Imagínate la complicación de explicar los contenidos en lengua extranjera y **la dificultad que tienen para seguir la clase los alumnos que de por sí van mal en matemáticas y en inglés**» (Genillo 2022).

b. **El nivel de lengua (L1) que se pierde:**

- «En este sentido, muchos expertos no están de acuerdo con este tipo de educación dado que es muy probable que la persona corra el riesgo de **no alcanzar un nivel satisfactorio en ninguno de los dos idiomas** en los que se le está formando...» (Javier *et al.* 2017).

c. **Los problemas que acarrea ser educado en dos lenguas:**

- «De la mano van los **problemas cognitivos** relacionados con el lenguaje que con una persona multilingüe se multiplica por tantas lenguas como la persona domine» (Universidad Europea de Madrid 2017).

La literatura científica ofrece abundante evidencia sobre los beneficios lingüísticos de la educación bilingüe, que se manifiestan en múltiples dimensiones:

a. Desarrollo metalingüístico y facilidad para nuevos idiomas

Los estudiantes de programas bilingües desarrollan una mayor capacidad metalingüística que sus pares de programas monolingües (Galambos y Goldin-Meadow 1990), lo que les permite comprender mejor el funcionamiento de los sistemas lingüísticos en general. Esta ventaja se traduce en una mayor facilidad para el aprendizaje de lenguas adicionales, como demuestran Lasagabaster y Huguet (2007) en su investigación sobre la adquisición de terceras lenguas.

b. Mejora dual en L1 y L2

Un hallazgo significativo presentado por Lorenzo (2019) demuestra que el alumnado de programas bilingües no sólo mejora en su segunda lengua (L2), sino que también fortalece su lengua materna (L1). El *Informe de la Agencia Andaluza de Evaluación Educativa* confirma estos resultados, revelando un dato particularmente interesante: los estudiantes bilingües superan a sus compañeros no bilingües en todas las competencias lingüísticas en español, con resultados especialmente destacados en producción escrita. Este fenómeno se explica por el desarrollo de una mayor conciencia metalingüística (*language awareness*), que potencia la competencia lingüística global del estudiante.

c. Desarrollo actitudinal

Byram (1997) introduce el concepto de *savoir-être*, que describe una competencia actitudinal hacia las lenguas. Los estudios demuestran que esta competencia se desarrolla de manera más pronunciada en estudiantes de programas bilingües que en aquellos de programas monolingües, reflejando una mayor apertura y sensibilidad hacia las diferentes formas de expresión lingüística.

d. Competencia intercultural y proyección internacional

Lasagabaster (2008) evidencia cómo la educación bilingüe trasciende el mero aprendizaje de idiomas, preparando a los estudiantes para un mundo globalizado. Este tipo de educación desarrolla la competencia intercultural y fomenta actitudes

positivas hacia el plurilingüismo, habilidades esenciales en un contexto de creciente internacionalización.

BLOQUE 3: ALUMNADO

Preguntas clave: ¿El alumnado bilingüe está motivado? ¿Le gusta aprender idiomas y contenidos en otras lenguas?

El alumnado bilingüe ha sido objeto de críticas acerbas por parte de la prensa en relación con las siguientes áreas:

a. **Motivación** para aprender:

- «Si a **los chavales no les gusta** que les expliquen la biología o la geografía en inglés y a sus profesores tampoco, ¿quién sostiene este invento calamitoso?» (de Prada 2019).

b. **Estatus socioeconómico:**

- «En la mayoría de países, **las escuelas bilingües están ubicadas en zonas privilegiadas**, donde **los alumnos proceden de familias con altos ingresos y viajan al extranjero**. [...] El término bilingüismo es capcioso» (Torres 2018).

c. **Efectos perjudiciales** para el alumnado:

- «Analizando la educación bilingüe y sus ventajas y desventajas, podemos ver algunos **aspectos negativos** que afectan sobre todo **a los niños**» (Universidad Europea de Madrid 2017).

El análisis de la literatura científica, sin embargo, contradice estas afirmaciones:

a. **Motivación:** La investigación de Mearns *et al.* (2020) en los Países Bajos aporta datos significativos sobre la motivación en contextos bilingües. Su análisis estadístico revela que el alumnado de programas bilingües muestra niveles superiores de motivación frente a sus pares monolingües en múltiples aspectos: actitudes hacia el inglés y otras lenguas extranjeras, percepción de la comunidad anglófona, motivación instrumental, respuesta en el aula de inglés y exposición al idioma fuera del entorno escolar. Estos hallazgos se complementan con la revisión realizada por Reljić *et al.* (2015) del metaanálisis de Adesope *et al.* (2010) sobre los correlatos cognitivos del bilingüismo. Este último estudio, basado en el análisis de 63 investigaciones que incluían 6.022 participantes, identificó ventajas significativas en el alumnado bilingüe en diversas áreas cognitivas: control atencional, memoria de trabajo, conciencia metalingüística y capacidades de representación abstracta y simbólica. Particularmente

relevante es la superioridad que muestran los hablantes bilingües en el control atencional necesario para la selección del idioma apropiado en cada contexto, una capacidad en la que aventajan consistentemente a los monolingües (Bialystok 1999; Bialystok y Martin 2004).

b. Estatus socioeconómico: El análisis de Hélot y Cavalli (2017) destaca la diversidad de contextos sociolingüísticos en los que operan las escuelas bilingües europeas, donde se implementa la enseñanza de contenidos en dos lenguas con respaldo institucional. Esta expansión representa, según Martínez (2022: 1506), una auténtica democratización del aprendizaje de idiomas en la educación pública: «We are witnessing a true democratization of language learning within public schools». Un ejemplo concreto de esta tendencia se observa en Andalucía, donde, según datos oficiales de la Junta de Andalucía (2022), durante el curso 2022-2023 operaron 1.250 centros docentes públicos con programas bilingües, beneficiando a 480.000 estudiantes.

c. Beneficios de la educación bilingüe: La investigación de Oates *et al.* (2022) sintetiza hallazgos de diversos estudios (Mearns *et al.* 2017; Sylvén y Thompson 2015; Verspoor *et al.* 2015, entre otros) que caracterizan al alumnado de educación bilingüe como un grupo distintivo. Estos estudiantes destacan por varios rasgos: una motivación intrínseca para el aprendizaje superior a la media, una actitud positiva hacia el entorno educativo, capacidades académicas notables y una disposición especial para invertir tiempo adicional en el dominio de una segunda lengua.

CONCLUSIONES

El análisis comparativo entre la cobertura mediática sensacionalista y la evidencia científica sobre educación bilingüe revela un contraste significativo en el tratamiento de la información. Mientras la literatura científica presenta resultados fundamentados en metodologías rigurosas, con fuentes claramente identificables y conclusiones matizadas sobre contenidos, competencia lingüística y desarrollo del alumnado, ciertos medios de comunicación optan por difundir informaciones alarmistas sin respaldo empírico, generando una percepción distorsionada de la realidad educativa.

La investigación académica adopta un enfoque cauteloso y sistemático, reconociendo tanto los logros como las áreas de mejora en la implementación de programas bilingües. Sus conclusiones, respaldadas por datos verificables, muestran que la educación bilingüe no sólo no perjudica la adquisición de contenidos o el desarrollo de la lengua materna, sino que puede potenciarlos cuando se implementa adecuadamente. En contraste, el periodismo sensacionalista presenta afirmaciones categóricas

sin fundamentación, cifras sin origen verificable y críticas sin contextualización, priorizando el impacto mediático sobre el rigor informativo.

La experiencia internacional, particularmente el caso de Canadá, demuestra que la educación bilingüe efectiva requiere tiempo, recursos y compromiso sostenido. Los resultados positivos observados en países con larga tradición en educación bilingüe no fueron inmediatos, sino fruto de décadas de desarrollo, ajuste y mejora continua. Esta perspectiva temporal resulta fundamental para contextualizar el estado actual de nuestros programas bilingües y sus perspectivas de futuro.

En el contexto del siglo XXI, caracterizado por la globalización y la interconexión, la formación de ciudadanos competentes en múltiples lenguas no es una opción, sino una necesidad. La evidencia científica respalda la viabilidad y beneficios de la educación bilingüe como herramienta para alcanzar este objetivo, siempre que se le proporcionen los recursos y el tiempo necesarios para su correcta implementación.

Por tanto, resulta imperativo que la sociedad base sus juicios y decisiones sobre la educación bilingüe en evidencias científicas contrastadas, no en titulares sensacionalistas. El desarrollo de una sociedad plurilingüe requiere un compromiso a largo plazo con programas educativos fundamentados en la investigación, alejándose de expectativas irreales de resultados inmediatos y reconociendo que la excelencia educativa se construye gradualmente, con paciencia y determinación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baker, Colin (2001), *Foundations of Bilingual Education and Bilingualism* (3ª ed.). Bristol: Multilingual Matters.
- Bialystok, Ellen (2001), *Bilingualism in Development: Language, Literacy and Cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bialystok, Ellen (2018), «Bilingual education for young children: review of the effects and consequences», *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 21(6), pp. 666-679. DOI: <https://doi.org/10.1080/13670050.2016.1203859>.
- Byram, Michael (1997), *Teaching and assessing intercultural communicative competence*. Bristol: Multilingual Matters.
- Consejo de Europa (2020), *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Volumen complementario*. Bruselas: Servicio de Publicaciones del Consejo de Europa. En línea: <www.coe.int/lang-cefr>.
- De Prada, Juan M. (4 marzo de 2019), «Asnos bilingües», *XL Semanal*. En línea: <<https://www.abc.es/xlsemanal/firmas/juan-manuel-de-prada/asnos-bilingues-juan-manuel-prada.html>>.

- Fernández, Jesús I. (2022), «Desengaño del mundo rural con el bilingüismo: “No aprenden inglés y los profesores están de paso”», *El Español*. En línea: <https://www.elespanol.com/castilla-y-leon/cultura/educacion-y-universidad/20220312/desengano-mundo-bilinguismo-no-aprenden-ingles-profesores/656434742_0.html> [consulta: 15/01/25].
- Galambos, Sylvia J. y Goldin-Meadow, Susan (1990), «The effects of learning two languages on levels of linguistic awareness», *Cognition*, 34, pp. 1-56. DOI: [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(90\)90030-N](https://doi.org/10.1016/0010-0277(90)90030-N).
- García, Ofelia (2009), *Bilingual education in the 21st century: A global perspective*. Malden: Blackwell Publishing.
- Genillo, Elena (2022), «Bilingüismo en las aulas: “En algunos colegios es una rémora”», *La Razón*. En línea: <<https://www.larazon.es/andalucia/20220314/sfq6zsmzpjcnpn4lx55vytqnm.html>> [consulta: 15/01/25].
- Gómez-Parra, María Elena (2020), «Measuring intercultural learning through CLIL», *Journal of New Approaches in Educational Research*, 9(1), pp. 43-56. DOI: <https://doi.org/10.7821/naer.2020.1.457>.
- Gómez-Parra, María Elena; Huertas-Abril, Cristina A. y Espejo-Mohedano, Roberto (2021), «Key factors to evaluate the impact of bilingual programs: Employability, mobility and intercultural awareness», *Porta Linguarum Revista Interuniversitaria de Didáctica de las Lenguas Extranjeras*, 35, pp. 93-104. DOI: <https://doi.org/10.30827/portalin.v0i35.15453>.
- Grosjean, François (1985), «The bilingual as a competent but specific speaker-hearer», *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 6, pp. 467-477. DOI: <https://doi.org/10.1080/01434632.1985.9994221>.
- Grosjean, François (1997), «The bilingual individual», *Interpreting*, 2(1-2), pp. 163-187. DOI: <https://doi.org/10.1075/intp.2.1-2.07gro>.
- Hélot, Christine y Cavalli, Marisa (2017), «Bilingual Education in Europe: Dominant Languages», en Ofelia García, Angel Lin y Stephen May (eds.) *Bilingual and Multilingual Education. Encyclopedia of Language and Education* (3a ed.). Cham: Springer, pp. 1-18. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-02324-3_26-3.
- Javier Díez, Enrique; García Martín, Rubén y Moreno, Agustín (2017), «Bilingüismo: ni se aprende inglés ni ‘science’», *cuartopoder*. En línea: <<https://www.cuartopoder.es/ideas/2017/02/04/bilinguismo-ni-se-aprende-ingles-ni-science-2/>> [consulta: 15/01/25].
- Junta de Andalucía (2022), *La red andaluza de centros públicos bilingües crece el próximo curso hasta los 1.250 colegios e institutos*. En línea: <<https://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/educacion/174212/>>

- consejeriadedesarrolloeducativoyformacionprofesional/centrospublicosbilingues/red/nuevoscentros/gobiernodeandalucia> [consulta: 15/01/25].
- Lasagabaster, David y Huguet, Ángel (2007), *Multilingualism in European Bilingual Context*. Bristol: Multilingual Matters.
- Lasagabaster, David (2008), «Foreign language competence in content and language integrated courses», *The Open Applied Linguistics Journal*, 1, pp. 31-42. DOI: <https://doi.org/10.2174/1874913500801010030>.
- Lorenzo, Francisco (ed.) (2019), *Educación Bilingüe en Andalucía. Informe de Gestión, Competencias y Organización*. Sevilla: Agencia Andaluza de Evaluación Educativa. Consejería de Educación. Junta de Andalucía.
- Madrid, Daniel; Gómez-Parra, María Elena y Ortega-Martín, José L. (2018), «Evaluación de los programas de educación bilingüe en Andalucía», en José L. Ortega-Martín, Stephen P. Hughes y Daniel Madrid (eds.), *Influencia de la política educativa de centro en la enseñanza bilingüe en España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 41-54.
- Mariás, Javier (2015), «Ni bilingüe in enseñanza», *El País Semanal*. En línea: <https://elpais.com/elpais/2015/05/13/eps/1431541076_553813.html> [consulta: 15/01/25].
- Martín-Arroyo, Javier (8 de octubre de 2017), «Las sombras del bilingüismo», *El País*. En línea: <<https://elpais.com/politica/2017/10/06/actualidad/1507284770581444.html>> [consulta: 15/01/25].
- Mearns, Tessa; de Graaf, Rick y Coyle, Do (2020), «Motivation for or from bilingual education? A comparative study of learner views in the Netherlands», *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 23(6), pp. 724-737. DOI: <https://doi.org/10.1080/13670050.2017.1405906> [consulta: 15/01/25].
- Meneses, Nacho (12 de enero de 2024), «La educación bilingüe, una prioridad que no acaba de convencer», *El País*. En línea: <<https://elpais.com/economia/formacion/2024-01-12/la-educacion-bilingue-una-prioridad-que-no-acaba-de-convencer.html>> [consulta: 15/01/25].
- Oates, Huub; Fukkink, Ruben; Oostdam, Ron; de Graff, Rick y Wilschut, Arie (2022), «A showdown between bilingual and mainstream education: the impact of language of instruction on learning subject content knowledge», *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 25(2), pp. 756-769. DOI: <https://doi.org/10.1080/13670050.2020.1718592>.
- Reljic, Gabrijela; Ferring, Dieter y Martin, Romain (2015), «A Meta-Analysis on the Effectiveness of Bilingual Programs in Europe», *Review of Educational Research*, 85(1), pp. 1-37. DOI: <https://doi.org/10.3102/0034654314548514>.

- Torres Menárguez, Ana (2018), «El problema de los colegios bilingües es que generan falsas expectativas», *El País*. En línea: <https://elpais.com/sociedad/2018/09/24/actualidad/1537811034_517768.html> [consulta: 15/01/25].
- Universidad Europea de Madrid (2017), «Educación bilingüe: ventajas y desventajas», *Mind the blog*. En línea: <<https://blog.universidadeuropea.es/es/institucional/el-blog-del-experto/educacion-bilingue-ventajas-y-desventajas>> [consulta: 15/01/25].
- Williams, William Carlos (1938), «This is just to say», *The Collected Poems: Volume I (1909-1939)*. New Directions Publishing Corp.

El vocablo «populismo» en los titulares de *elpais.com*

M.^a Cándida Muñoz Medrano
Università degli Studi di Catania, Italia

I. INTRODUCCIÓN

La trayectoria del populismo en Europa y en América Latina a lo largo del siglo XX demuestra que no es posible ofrecer una definición única del término, ya que este concepto está en constante transformación y se adapta según los diferentes contextos histórico, político y social en los que se presenta. El populismo se manifiesta de maneras muy dispares dependiendo del lugar y del periodo en cuestión. Así, encontramos populismos “clasistas”, que se centran en la lucha de clases y promueven la redistribución de la riqueza; populismos “eticistas”, que apelan a la identidad étnica de un pueblo y a la defensa de sus derechos frente a grupos considerados ajenos; populismos “nacionalistas”, que buscan afirmar la soberanía y unidad de una nación, a menudo de forma autoritaria, y populismos “neoliberales”, que adoptan un enfoque económico orientado al libre mercado y a la privatización, apelando a las masas con promesas de prosperidad y crecimiento económico.

En este sentido, el populismo se presenta a menudo en las campañas electorales mediante expresiones demagógicas que buscan seducir a las grandes mayorías populares, apareciendo como la respuesta a la corrupción y el desajuste de las instituciones. Sin embargo, a pesar de las diferencias entre estos tipos de populismo, se pueden identificar ciertos elementos comunes que atraviesan todas sus manifestaciones. En primer lugar, el populismo suele surgir en momentos de crisis generalizada. Esta crisis puede ser social, como en el caso de las grandes desigualdades económicas y sociales que afectan a amplios sectores de la población, o económica, como las grandes recesiones que golpean tanto a Europa occidental como a América Latina. Además, puede tratarse de una crisis de identidad y valores, especialmente en contextos donde

las sociedades rechazan la multiculturalidad o el pluralismo cultural, buscando reafirmar una identidad nacional o cultural que perciben como amenazada.

En todos los casos, es posible observar la presencia de un líder carismático que emerge como el principal referente del movimiento populista. Este líder, que suele ser percibido como un salvador del pueblo, se convierte en eje de representaciones y símbolos que pueden variar según la cultura, pero que siempre apelan a sentimientos de frustración, indignación y esperanza por parte de las masas. Los líderes no suelen presentar programas políticos estructurados, detallados o ideológicos; más bien, sus discursos se centran en promesas de ruptura con el pasado, pretenden erradicar la corrupción, devolver el poder al pueblo y restablecer la justicia social. Este tipo de liderazgo se nutre de la movilización de grandes sectores de la población, que se sienten excluidos del sistema político tradicional buscando recuperar una voz en un proceso que perciben como dominado por élites corruptas o alejadas de las verdaderas necesidades del pueblo.

Por lo tanto, el populismo se configura no solo como un fenómeno político, sino también como una respuesta a las crisis sociales y políticas que ofrece soluciones inmediatas, aunque a menudo simplificadas, y que se sustenta en una fuerte conexión emocional con las masas. A pesar de las variadas formas que puede adoptar, el populismo siempre se caracteriza por su promesa de restaurar un supuesto poder perdido, apelar a la unidad del pueblo frente a las élites y crear una alternativa política que desafíe las estructuras tradicionales de poder. Sin embargo, el impacto y las consecuencias del populismo pueden variar enormemente dependiendo de su contexto y de los liderazgos que lo encarnen, lo que hace de este fenómeno un campo de estudio fascinante y complejo.

2. ENCUADRE DEL TÉRMINO *POPULISMO*

Al aproximarnos al término *populismo*, lo primero que salta a la vista es la complejidad inherente a su definición. Esta dificultad no se debe únicamente a su amplia polisemia, sino también a la forma en que su significado varía sustancialmente según el contexto en que se emplee. En el uso común, el populismo no posee una especificidad clara, y muchas veces se utiliza de manera intercambiable con el término demagógico, evocando connotaciones negativas de manipulación y discurso vacío dirigido a las masas. Sin embargo, cuando el concepto se introduce en el ámbito de la política, su utilización se transforma en un arma de estigmatización: tanto la derecha como la izquierda recurren a la etiqueta “populista” para señalar, de manera despectiva, a aquellos partidos o líderes que se perciben como una amenaza a su propio proyecto político. En estos casos, el populismo se convierte en un sinónimo del

“otro”, de lo que se considera aberrante o peligroso dentro del panorama político, y los discursos que lo invocan suelen hacer uso de una retórica esencialista que define el fenómeno de manera vaga e imprecisa (Mudde y Rovira 2019; Taggart 2002).

Este uso ambiguo y cargado de juicios de valor es uno de los factores que ha impulsado una preocupación renovada por parte de la academia. En las últimas décadas, el resurgir de partidos, movimientos y líderes populistas ha generado un notable interés por analizar, comprender y precisar el concepto de populismo dentro de las ciencias sociales. Autores como Fraser (2019), Mudde y Rovira (2019), Rosanvallon (2020) y Moffit (2022) han profundizado en el término, subrayando la necesidad de emplearlo de manera rigurosa con el fin de evitar la vaguedad que ha caracterizado su uso en la política cotidiana. A pesar de los esfuerzos por desarrollar una definición coherente y multidimensional que abarque distintos contextos históricos y geográficos, tal como propone Sartori (2002), el populismo sigue siendo un concepto escurridizo, sujeto a reinterpretaciones constantes y, en muchos casos, imprecisas.

La dificultad de definición del populismo no es algo nuevo; por el contrario, ha sido un tema recurrente en los estudios académicos desde hace varias décadas. La terminología asociada al populismo ha sido utilizada de forma imprecisa y en muchos casos no analítica, lo que ha alimentado una especie de “relexicalización” del término. Este fenómeno tiene como objetivo superar la ambigüedad y las controversias que rodean al populismo, pero no siempre ha logrado erradicar la confusión semántica que provoca la polisemia del término. Como apunta Taggart (2002:59), el populismo sigue siendo mal comprendido y, pese al elevado número de trabajos y teorías al respecto, continúa siendo un concepto escurridizo y lleno de contradicciones.

Este estado de indefinición se ve reflejado en los diferentes campos académicos en los que se emplea el término. En el ámbito filosófico-político, el populismo adquiere a menudo un carácter normativo, relacionado con cuestiones éticas y de justicia social, mientras que en la política cotidiana, especialmente en los discursos partidarios, se usa de forma arbitraria para señalar a los rivales, sin ningún tipo de análisis riguroso (Sartori 2002: 90-102; Morlino 2010:109). De esta manera, el término se convierte en una etiqueta conveniente para descalificar al opositor, vaciando de contenido analítico su potencial explicativo y reduciéndolo a un adjetivo descalificativo. Este proceso de banalización y simplificación ha llevado a que el populismo sea interpretado en muchas ocasiones de manera superficial, sin un examen profundo de sus causas, dinámicas y consecuencias políticas (Vallespín/Martínez-Bascuán 2017).

La confusión sobre el populismo se extiende también a los discursos y estilos de política que se asocian con él. El populismo, según algunos análisis, se distingue por la creación de una dicotomía clara entre “el pueblo puro” y “las élites corruptas”

(Müller 2017), empleando un lenguaje simplificado y accesible, dirigido a apelar a las emociones de los votantes, en lugar de prestar atención a su razonamiento crítico. Esta simplificación discursiva se basa en una retórica divisiva que fomenta el resentimiento, la frustración y el miedo, a menudo con el fin de movilizar a grandes masas de ciudadanos descontentos (Isabel 2017: 163-168; Vallespín/ Martínez-Bascuñán 2017). De esta forma, el populismo se convierte en una herramienta política que no solo se expresa en términos ideológicos, sino también en actitudes y comportamientos que apelan directamente a las pasiones del electorado. En consecuencia, el populismo se asocia a un estilo de política polarizante que presenta una visión binaria del mundo en la que la división entre los buenos (el pueblo) y los malos (las élites) es la clave para comprender las relaciones políticas y sociales (Vallespín/Martínez-Bascuñán 2017).

Otros estudiosos coinciden en que el populismo no puede ser comprendido de manera uniforme, ya que depende del contexto histórico y cultural en el que se manifieste. Como señala Toro (2017: 48), la definición del populismo varía según el autor y la perspectiva teórica que se adopte, lo que ha llevado a una proliferación de enfoques y aproximaciones que difícilmente pueden ser reconciliadas en un único marco interpretativo. Mientras algunos defienden una visión más estructural y sociológica del populismo, como la de Laclau (2005), que lo ve como una construcción discursiva que busca articular demandas populares, otros lo entienden más bien como un fenómeno de carácter más episódico, vinculado a momentos de crisis o descontento generalizado.

La definición de populismo sigue siendo un desafío tanto para los estudiosos como para los actores políticos. La terminología se ve atravesada por una compleja interacción entre el lenguaje político, las interpretaciones académicas y el uso popular del término. Si bien las últimas décadas han visto avances significativos en la comprensión del populismo, como se ha evidenciado en los trabajos de autores como Moffit (2022) y Mudde y Rovira (2019), sigue siendo necesario un esfuerzo continuo para abordar su definición de manera precisa y coherente, de tal manera que nos permita no solo comprender el fenómeno en su diversidad, sino también analizar sus implicaciones políticas y sociales de forma profunda y matizada.

2.1. Definiciones actuales del término

Las definiciones actuales del término populismo reflejan su creciente centralidad en el discurso político y social contemporáneo, así como la ambigüedad y diversidad con las que se emplea en distintos contextos. En 2016, la Fundación del Español Urgente (Fundéu BBVA) seleccionó el vocablo populismo como la “palabra del año”,

un reconocimiento que no solo destacó su relevancia lingüística, sino que también subrayó su creciente impacto en la política global. Según los lingüistas de Fundéu (2016), el populismo se define como una “tendencia política que pretende devolver el poder a las masas populares frente a las élites”, lo que pone de manifiesto su vinculación con una estrategia que apela a los intereses y emociones del pueblo, a menudo en oposición a las élites políticas, económicas y culturales. Este uso del término enfatiza su carácter de lucha entre las masas y las clases dominantes, caracterizando el populismo como una respuesta a las frustraciones populares.

El *Diccionario de la Lengua Española* (RAE 2023) ofrece una definición complementaria, describiendo el populismo como “la tendencia política que pretende atraer a las clases populares”. Aunque más general, esta definición mantiene el énfasis en la movilización de las masas. El *Diccionario esencial de la lengua española* (2006) también resalta el enfoque populista en los sectores populares, al referirse a él como “la tendencia política que pretende prestar atención especial a los problemas de las clases populares”. No obstante, tanto esta como otras definiciones implican connotaciones negativas, pues sugieren que el populismo se basa en una simplificación excesiva de problemas complejos, una tendencia asociada a la demagogia. Esta dimensión crítica del populismo aparece claramente en el *Gran Diccionario del español actual* (2005), que lo vincula explícitamente con “actividades o ideas políticas que pretenden buscar solamente el interés o beneficio del pueblo, a menudo con demagogia”. Este enfoque resalta una de las características fundamentales del populismo: la oferta de soluciones simplistas para problemas complejos, una táctica que algunos analistas consideran utilizada con fines manipulativos (Laclau 2005).

Las definiciones del populismo, aunque variadas, coinciden en señalarlo como una estrategia política que explota las emociones populares para ganar apoyos. Muddé y Rovira (2019) lo conceptualizan como una ideología que divide a la sociedad en dos bloques: el pueblo y sus dirigentes, con el objetivo de otorgar poder al pueblo a través de un líder que se presenta como su representante legítimo. Este enfoque resalta la dimensión polarizadora del populismo, que simplifica la complejidad social y política al reducirla a una lucha entre las masas y las élites.

Por otro lado, Ernesto Laclau (2005) ha subrayado que, aunque el populismo comparte ciertas características comunes, como la retórica anti-élite y la apelación a las emociones populares, sus manifestaciones son diversas y varían según los contextos políticos, sociales y culturales. Laclau pone especial énfasis en la construcción discursiva del populismo, señalando cómo los líderes populistas logran articular demandas populares a través de una retórica confrontativa que divide a la sociedad en “nosotros” (el pueblo) y “ellos” (las élites). Esta construcción discursiva, según Laclau, es crucial para entender cómo el populismo moviliza a las masas y establece una

base política sólida, incluso en ausencia de una ideología coherente o un programa político claro.

La ambigüedad del término populismo no solo se debe a su polisemia, sino también a su evolución histórica y su adaptación a distintos escenarios políticos. En América Latina, por ejemplo, el populismo ha sido históricamente asociado a movimientos y líderes que, desde mediados del siglo XX, han buscado representar los intereses de los sectores populares frente a las élites económicas y políticas (Bethell 1998). Esta evolución semántica refleja cómo el populismo se adapta a contextos específicos, adecuando su discurso y sus objetivos según las necesidades y demandas de cada momento.

En resumen, la evolución conceptual del populismo pone de manifiesto su creciente relevancia en el discurso político actual, aunque su ambigüedad sigue siendo un reto tanto para los estudiosos como para los políticos. Las definiciones que lo vinculan con “demagogia” y la “simplificación de problemas complejos” destacan los matices negativos que ha adquirido el término, pero también subrayan su potencial como herramienta política, especialmente en tiempos de crisis. Para comprender plenamente el fenómeno del populismo, es fundamental reconocer no solo su dimensión discursiva y emocional, sino también su capacidad de adaptación a distintos contextos políticos, sociales y económicos.

3. MARCO TEÓRICO DEL ESTUDIO

El tratamiento del populismo en los titulares de los periódicos españoles debe analizarse desde distintas perspectivas que permitan entender cómo los medios de comunicación configuran la percepción pública de este fenómeno político. Las prácticas mediáticas influyen decisivamente en la construcción de la narrativa sobre el populismo, especialmente en el contexto español, donde se entrelazan factores políticos, sociales y culturales. Este análisis se puede estructurar a partir de tres enfoques fundamentales: la teoría del *framing*, la agenda *setting* y la teoría de la mediatización.

La teoría del framing, propuesta por Goffman (1974) y desarrollada por Entman (1993: 51-59) y Snow (2004: 380-412), sugiere que los medios no solo informan sobre los hechos, sino que los presentan de una manera determinada, influenciando así la interpretación que la audiencia hace de ellos. La teoría de la agenda *setting*, formulada por McCombs y Shaw (1972: 176-187), postula que los medios tienen el poder de influir en la relevancia de los temas en la agenda pública. En este contexto, los periódicos españoles, al decidir qué temas destacar en sus titulares, contribuyen a la prominencia del populismo en el debate político. Los medios no solo informan sobre el populismo, sino que a través de sus decisiones editoriales pueden hacer que

este fenómeno sea percibido como un tema relevante o urgente en la política española. La teoría de la mediatización, desarrollada por autores como Hjarvard (2008: 105-134) y Lundby (2009), analiza cómo los medios de comunicación han transformado las dinámicas políticas y sociales, creando nuevas formas de interacción entre el mundo mediático y el político. En el caso del populismo, la mediatización ha jugado un papel crucial en la forma en que los líderes y movimientos populistas se han apropiado de los medios de comunicación para movilizar a las masas y presentar su discurso. Además, la mediatización ha permitido que los medios adapten y modifiquen su representación del populismo según las demandas del público y las circunstancias políticas.

Asimismo, el estudio se basará en una aproximación teórica que integra las teorías del discurso y la semántica, con especial énfasis en la polisemia del término populismo. Este enfoque se alinea con las ideas de Laclau (2005), quien destacó cómo el populismo no es una ideología fija, sino un fenómeno discursivo que adopta significados diferentes dependiendo del contexto. Se tomarán en cuenta las contribuciones de Cas Mudde y Cristóbal Rovira (2019 Lacla), que consideran el populismo como un fenómeno en expansión en el debate público y político, especialmente en el contexto de la crisis de los modelos tradicionales de representación política.

El análisis de los titulares incorporará, así pues, una metodología que examina tanto la dimensión léxico-semántica como la pragmática del término populismo, tal como proponen Pano Alamán (2017) y Marín Lladó (2022). Ambos estudios se centran en la evolución y los matices del significado de palabras clave en el discurso público y mediático. En resumen, el análisis seguirá un enfoque teórico que combina las ideas de Laclau y Mudde sobre el populismo, junto con un estudio semántico-pragmático del uso del término en los medios, según las contribuciones de Pano Alamán y Marín Lladó.

4. METODOLOGÍA

En el presente trabajo, el foco central se sitúa en el análisis de los titulares de noticias publicadas en el diario digital *elpais.com*, un medio de comunicación de corte informativo generalista, progresista y de orientación ideológica de izquierda. Este periódico, al no buscar el sensacionalismo y contar con una amplia base de lectores, proporciona un espacio idóneo para estudiar el término populismo en un contexto periodístico de gran alcance. La selección de un corpus de 201 titulares, publicados entre los años 2012 y 2018, responde a dos motivos principales: por un lado, la considerable frecuencia con la que aparece el vocablo populismo en este medio durante ese periodo, lo que imposibilita su análisis en un espacio temporal más amplio; y,

por otro, la relevancia de los eventos posteriores a 2019, como la pandemia de COVID-19 y el ascenso de partidos como el ultraderechista VOX, que ofrecen un nuevo contexto semántico y político para el término.

El período elegido para este estudio es, por lo tanto, estratégico: entre 2012 y 2018 el término populismo experimenta una notable aparición en los titulares del diario, lo que refleja su creciente presencia en el debate público, especialmente en el contexto de la política europea y latinoamericana, así como la crisis de los modelos de representación política tradicionales.

El corpus de titulares se recopiló manualmente a través de una búsqueda directa del término populismo en los archivos de la edición digital del diario. Dichos titulares debían contener el vocablo, sin considerar su ubicación en secciones específicas del periódico. Se obtiene una muestra representativa de los diferentes contextos en los que el término se utiliza, más allá de los temas o secciones específicas del medio. Una vez reunidos los titulares, el análisis se concentra en dos dimensiones fundamentales del término: la léxico-semántica y la pragmática. En primer lugar, desde la perspectiva léxico-semántica (Pano Alamán 2017: 71; Marín Lladó 2022), el estudio analiza la evolución y los matices semánticos que el término *populismo* adquiere en el discurso periodístico, observando cómo se conecta con otros términos políticos, ideológicos y sociales, y cómo la prensa lo emplea en función de los contextos políticos de la época.

5. ANÁLISIS

El análisis del término *populismo* en los titulares del diario digital *elpais.com* revela una red compleja y multifacética de conceptos asociados a este vocablo, cuyas interpretaciones se despliegan tanto a nivel semántico como pragmático. Lo primero que llama la atención en estos titulares es la variación en el significado de populismo según los contextos políticos, sociales e históricos en los que se emplea, lo que contribuye a una expansión semántica constante del término. El análisis se propone desentrañar las ideas que emergen de los titulares examinados con el objetivo de estudiar las distintas connotaciones y significados que los medios atribuyen a populismo. A continuación, se recogen las nociones clave que surgen de dichos titulares, ofreciendo una visión integral del tratamiento mediático de este fenómeno.

A continuación, se relacionan los temas derivados del análisis de los titulares con las distintas interpretaciones que se le da al término populismo, mostrando cómo su polisemia abarca desde una ideología política hasta un estilo de liderazgo, pasando por una respuesta social a la crisis y la polarización:

1. Populismo como amenaza para la democracia y los derechos humanos. En este caso, el populismo se presenta como una ideología política que, al desafiar las instituciones democráticas y el orden legal, amenaza las bases de las democracias liberales. Aquí, el término populismo se entiende en un sentido negativo, asociándose con la erosión de las libertades individuales y la centralización autoritaria del poder. Esta interpretación refleja la acepción del populismo como un fenómeno que socava las normas políticas y las democracias establecidas. Esta idea aparece en tres titulares:

«HRW destaca cómo el freno al populismo mejora la lucha por los derechos humanos» (Ayuso 2018).

«Amenazas a la libertad de prensa» (Caño 2017).

«El desafío del populismo desconcierta a las élites en Davos» (González 2017)

Los titulares utilizan palabras como “destaca”, “amenaza” y “desafío” para enfatizar la peligrosidad del populismo, sugiriendo que actúa como una fuerza destructiva contra las democracias liberales, las libertades fundamentales y el orden institucional. Se observa en estos titulares un tono de alarma.

2. Populismo como respuesta a la desigualdad social. Este enfoque pone al populismo en un contexto de lucha social, presentándolo como una respuesta legítima a la creciente desigualdad económica y social. Aquí, el populismo es interpretado como una corriente política que denuncia y actúa contra las injusticias del sistema, apelando a las clases marginadas y a los sectores excluidos del poder. Esta interpretación resalta su función de vehículo para reivindicar la justicia social y económica, proporcionando voz a los sectores más desfavorecidos. Es la idea que aparece en estos tres titulares:

«Huérfanos de futuro» (Estefanía 2017)

«Breve historia de la (des)igualdad» (Bradford DeLong 2016)

«Las sociedades ‘enfadadas’ redibujan la economía» (Fernández 2017)

Vocablos y expresiones como “huérfanos de futuro” y “enfadadas” evocan una imagen de desamparo y frustración social. Los vocablos “desigualdad” y “redibujan” son claves en la construcción del populismo como respuesta a una crisis social y económica, considerándolo como una salida legítima para los sectores marginados que luchan contra la injusticia.

3. Populismo como reacción frente a la globalización. El populismo se asocia aquí a una reacción contra los efectos negativos de la globalización, como la inmigración masiva, la competencia económica global y la pérdida de identidad cultural. Esta visión interpreta el populismo como un movimiento que surge para canalizar el miedo y la inseguridad de las personas ante los cambios globales. En este caso, se entiende el populismo como una reacción emocional y reactiva a la aceleración del proceso globalizador. Está presente en los siguientes titulares:

«Europa afronta un intenso año electoral con los populistas al acecho» (Sánchez 2016)

«Celebración populista» (Torreblanca 2016)

«Europa en peligro» (Egea, de la Puerta 2014)

Términos como “acecho”, “celebración” y “peligro” generan un sentido de alerta e intranquilidad frente a los efectos adversos de la globalización, presentando al populismo como una reacción frente a los cambios globales y la sensación de pérdida de identidad cultural.

4. Populismo como fenómeno subversivo. El populismo es entendido como un movimiento que desafía el orden establecido, buscando una transformación radical de las estructuras de poder y las normas sociales. Este enfoque interpreta el populismo como una fuerza disruptiva que no solo critica el sistema, sino que tiene la capacidad de subvertir y alterar profundamente el orden político y social. La polisemia del término populismo se desplaza hacia un concepto más amplio de agente de cambio:

«Democracia degenerada». (De Carreras 2017)

«El nuevo enemigo» (Vargas Llosa 2017)

«El populismo adormece, corrompe, y degrada el espíritu público». (Krauze 2015)

Los titulares incluyen términos como “degenerada”, “enemigo”, y “adormece, corrompe y degrada” para representar el populismo como una fuerza que no solo desafía el orden establecido, sino que también socava los principios democráticos y puede alterar profundamente las estructuras de poder y sociales.

5. Populismo y polarización política. La polarización es una de las características asociadas al populismo que tiende a crear una división tajante entre “el pueblo” y “las élites”. En este sentido, el populismo es visto no solo como una ideología o estilo de liderazgo, sino también como un fenómeno social que exacerba las tensiones políticas y sociales, alimentando la confrontación. Aquí, el populismo se convierte en una herramienta discursiva que acentúa la división y la radicalización:

«El populismo considera que siempre ha de haber una tensión amigo-enemigo» (Cruz 2017)

«El PP pide patriotismo frente al populismo que manipula sentimientos» (Junquera 2017)

«Hay que diferenciar entre demagogia y populismo» (Rojo 2017)

Las construcciones sintácticas “tensión amigo-enemigo” y “manipula sentimientos” acentúan la división radical que el populismo puede generar entre las masas y las élites. Estas expresiones destacan cómo el populismo crea una polarización agresiva y puede ser utilizado como una herramienta para movilizar y radicalizar a las poblaciones.

6. Populismo como estilo político y carismático. En este caso, el populismo es interpretado como un estilo de liderazgo centrado en figuras carismáticas capaces de conectar emocionalmente con la gente mediante un discurso directo y accesible. Este enfoque pone de relieve la dimensión personalista del populismo, que convierte la figura del líder y su relación con la masa en el eje central de la movilización política:

«En el ojo del huracán: populistas frente a liberales» (Mañas 2017).

«Populismos bajos» (Lapuente Giné 2017).

Las expresiones “ojo del huracán” y “populismos bajos” hacen referencia a la centralidad del líder populista y su habilidad para conectar con las masas. La imagen del “huracán” sugiere la turbulencia emocional que acompaña a las figuras carismáticas del populismo, mientras que el término “bajos” puede sugerir un populismo accesible o basado en emociones simples.

7. El populismo entre demonización y normalización. La polisemia del término populismo se hace aún más evidente en el contraste entre su demonización y su normalización en los medios. Por un lado, se presenta como una amenaza para la democracia, vinculada a la intolerancia y el autoritarismo; por otro, se interpreta como una respuesta legítima a la insatisfacción popular, reconociendo su valor como expresión de las tensiones sociales y políticas actuales. Esta ambivalencia refleja cómo el populismo puede ser visto de manera positiva o negativa dependiendo de la interpretación ideológica de los medios:

«Populismos y representación» (Maravall 2017)

«La quimera antipopulista» (Ramoneda 2017)

«Contra el antipopulismo» (Innerarity 2017b)

Los términos “quimera” y “antipopulista” ponen de manifiesto la ambivalencia en la representación del populismo, destacando tanto su demonización como su legitimación, lo que refleja la dualidad del fenómeno y la controversia en torno a su valoración ideológica.

8. Populismo y nacionalismo. El populismo también se vincula a menudo con un nacionalismo excluyente que redefine las fronteras nacionales en términos de homogeneidad cultural y resistencia a las amenazas externas. Aquí el populismo es interpretado como una ideología que apela al nacionalismo, posicionando al “pueblo” contra los “otros” (inmigrantes, élites extranjeras, etc.), lo que agrega una capa de exclusión y xenofobia a la polisemia del término:

«Choque de democracias» (Leonard y Torreblanca 2013)

«Persigo a mis enemigos» (Vidal-Folch 2016)

«De reversos y calenturas de la democracia» (Lassalle 2017a)

Las expresiones “choque de democracias”, “persigo a mis enemigos” y “calenturas de la democracia” evocan una retórica bélica y excluyente, posicionando al populismo como un fenómeno que fomenta el nacionalismo y la xenofobia, promoviendo la idea de que el “pueblo” debe defenderse de los “otros”, ya sean inmigrantes o élites extranjeras.

9. Populismo como amenaza y desafío a las democracias liberales. Este enfoque resalta la interpretación del populismo como una fuerza que desafía y socava los valores fundamentales de la democracia liberal, como la división de poderes y el respeto a los derechos humanos. Se ve el populismo no solo como una ideología política, sino como un fenómeno disruptivo que pone en peligro la estabilidad de las democracias, destacando su naturaleza contestataria y polarizadora.

«El impasse populista» (Baverez 2017)

«El desafío del populismo desconcierta a las élites en Davos» (González 2017)

«Populismo sin ‘momentum’» (Vidal-Folch 2018)

Los términos “impasse”, “desafío” y “momentum” resaltan la naturaleza desconcertante y desafiante del populismo frente a las democracias liberales, sugiriendo que el populismo no solo pone en duda los valores democráticos, sino que también crea un estado de parálisis o estancamiento en las instituciones.

10. Populismo: desorden e inestabilidad. En este contexto, el populismo es visto como un agente que fomenta el desorden, la inestabilidad y la ruptura con las formas tradicionales de gobierno. Aquí, la polisemia del término populismo refleja su capacidad para generar caos político y social, lo que puede ser interpretado como una crisis de gobernabilidad dentro de las democracias liberales:

«El algoritmo de la mentira» (Cepeda 2017)

«Desconciertos con las reformas» (Costas 2017b)

«Celebración populista» (Torreblanca 2016)

El uso de términos como “algoritmo” y “desconciertos” considera el populismo como una fuerza generadora de caos y confusión, sugiriendo que perturba el orden establecido, promoviendo un estado de inestabilidad política y social.

11. Populismo alimentado por el resentimiento y la manipulación. El populismo es descrito como una estrategia que explota el resentimiento de la población hacia las élites. En este contexto, el populismo se considera como una herramienta para movilizar a los sectores marginados, construyendo una narrativa de “nosotros contra ellos”. Esta interpretación resalta cómo el populismo puede ser manipulado para exacerbar las emociones populares y fomentar la aversión hacia ciertos grupos sociales o políticos:

«Hay que diferenciar entre demagogia y populismo» (Rojo 2017)

«La quimera antipopulista» (Ramoneda 2017)

«Artilería intelectual contra el populismo» (Errejón 2017)

Las expresiones “demagogia”, “quimera” y “artiliería intelectual” indican que el populismo se alimenta de emociones como el resentimiento, y que se utiliza estratégicamente para manipular a la población. La referencia a “artiliería intelectual” también resalta el componente intelectual o discursivo del populismo en su forma más manipuladora.

12. El fracaso del populismo. El *populismo* es presentado como una estrategia que, al carecer de propuestas coherentes y sostenibles, está condenada al fracaso. Esta visión refleja una concepción del populismo como una respuesta superficial y de corto plazo a las crisis, incapaz de generar cambios estructurales duraderos. La polisemia de populismo en este caso resalta su inestabilidad y falta de eficacia política:

«¿Ha fracasado el populismo en Europa?» (Del Palacio Martín 2017b)

«El nuevo enemigo» (Vargas Llosa 2017)

La pregunta retórica del primer titular citado y términos como “fracaso” y “nuevo enemigo” refuerzan la concepción del populismo como un fenómeno político ineficaz, incapaz de generar propuestas viables y de largo alcance, lo que subraya su potencial para fracasar en la práctica.

13. Populismo como subversión y oportunidad. En este enfoque, el populismo es visto tanto como una subversión del orden establecido como una oportunidad para aquellos sectores de la población que se sienten excluidos o abandonados por el sistema. Este doble significado refleja la capacidad del populismo para ofrecer una vía de escape en tiempos de crisis, mientras desafía las normas políticas tradicionales:

«Populismos buenos y populismos malos» (Innerarity 2017a)

«Populismos y representación» (Maravall 2017)

«A vueltas con el populismo» (Rogoff 2017)

El contraste entre populismos “buenos” y “malos” y “representación” refuerza la ambivalencia del populismo, sugiriendo que, aunque subversivo, también puede ofrecer una oportunidad para aquellos que se sienten excluidos del sistema político y social establecido.

14. Populismo como momento democrático necesario. En algunos titulares interpretamos el populismo como una herramienta legítima para la revitalización de la democracia. Esta visión propone que el populismo puede ser una respuesta a las fallas de las instituciones tradicionales, proporcionando una vía para que el pueblo recupere el control de su destino político. Este enfoque refleja el lado positivo de la polisemia del término, donde el populismo se ve como una fuerza democratizadora:

«El tiempo de la confusión democrática» (Del Palacio Martín 2017a)

«El nuevo enemigo» (Vargas Llosa 2017)

«Populismo sin ‘momentum’» (Vidal-Folch 2018)

Sintagmas como “confusión democrática” y “nuevo enemigo” evocan la idea de que el populismo puede ser una respuesta legítima al del sistema democrático, ofreciendo un momento de renovación o revitalización política.

15. La controversia del populismo. Por último, la controversia en torno al populismo refleja la polisemia inherente al término, que oscila entre ser visto como un fenómeno que moviliza a las masas para luchar contra las injusticias sociales y como una fuerza polarizadora y autoritaria. Esta ambivalencia es un aspecto esencial de la polisemia del populismo, dado que sus efectos pueden ser tanto beneficiosos como perjudiciales dependiendo del contexto político y social.

«Empate catastrófico en Cataluña» (Lassalle 2017b).

«La quimera antipopulista» (Ramoneda 2017).

«El algoritmo de la mentira» (Cepeda 2017).

Expresiones como “empate catastrófico” y “algoritmo de la mentira” reflejan la tensión inherente al populismo, donde puede ser visto tanto como un fenómeno movilizador para combatir las injusticias sociales como una fuerza polarizadora que genera desconfianza y desestabilización.

Como puede observarse a partir de este análisis, los titulares están cuidadosamente diseñados para evocar interpretaciones particulares del populismo, según el contexto que se desea resaltar. Cada titular se relaciona directamente con los significados y enfoques que se atribuyen al populismo en los diferentes puntos de discusión.

Recursos lingüísticos, como la elección de vocabulario, las metáforas y las estructuras discursivas, desempeñan un papel clave en la construcción de estos significados. Los recursos empleados no solo subrayan las distintas valoraciones del populismo, sino que también lo asocian con una amplia gama de características: desde su representación como una amenaza o fenómeno autoritario, hasta su consideración como una fuerza transformadora que promueve la justicia social, responde a los efectos de la globalización, o incluso reactiva la democracia.

En este sentido, la polisemia del término *populismo* refleja un espectro amplio de significados que varían según el enfoque teórico y el contexto político, social e ideológico en el que se inserte. Así, el populismo puede ser interpretado tanto como un fenómeno negativo, asociado con el autoritarismo y la amenaza a las democracias liberales, como una respuesta legítima a las desigualdades sociales, o incluso una herramienta de cambio y revitalización democrática. La interpretación del populismo, por tanto, depende estrechamente del contexto en el que se emplee y de los valores que se deseen evocar.

5.1. Clasificación de recursos lingüísticos y análisis del populismo en los titulares

Los esquemas lingüísticos que presentan los titulares contribuyen a evocar interpretaciones particulares sobre el populismo, reflejando distintas valoraciones del fenómeno, ya sea como una amenaza, una respuesta legítima o un fenómeno transformador. A continuación, se ofrece una clasificación generalizada de estos recursos y sus porcentajes aproximados.

1. Metáforas: (35 %)

Las metáforas son una de las herramientas lingüísticas más utilizadas para describir las distintas características del populismo. Se emplean para generar una imagen poderosa en la mente del lector asociando el populismo a fenómenos peligrosos o transformadores. Ejemplos son:

- «Refugio político» (Abellán 2013)
- «El algoritmo de la mentira» (Cepeda 2017)
- «Freno al populismo» (Ayuso 2018)
- «Populismo al acecha» (Sánchez 2016)

2. Adjetivación: (25%)

Los adjetivos juegan un papel crucial en la carga emocional y evaluadora de los titulares, añadiendo juicios explícitos sobre el populismo. Los adjetivos refuerzan la visión negativa o positiva del fenómeno, dependiendo del enfoque:

- «Nuevo enemigo» (Vargas Llosa 2017)

3. Expresiones emocionales: (15%)

Las expresiones emocionales se emplean para apelar a los sentimientos del lector, generando respuestas inmediatas ante el concepto de populismo. Estas expresiones pueden ser utilizadas para enfatizar la tensión, el conflicto o el miedo que genera el populismo. Ejemplos:

- «Populismo sin ‘momentum’» (Vidal-Folch 2018)
- «Populismos bajos» (Lapuente Giné 2017)
- «La quimera antipopulista» (Ramoneda 2017)

4. Estructuras sintácticas de oposición: (10%)

Con frecuencia se utilizan para contrastar el populismo con elementos considerados positivos como la democracia o la libertad, lo que acentúa la idea de polarización:

- «Populistas frente a liberales» (Mañas 2017)
- «Populismos buenos y malos» (Innerarity 2017a)
- «Choque de democracias» (Leonard/Torreblanca 2013)

5. Verbos de acción: (10%)

Los verbos de acción son fundamentales para la representación dinámica del populismo, y muestran cómo este fenómeno actúa sobre la sociedad o el sistema político. Estos verbos ayudan a generar una sensación de movimiento y conflicto. Ejemplos:

- «Desafía» (González 2017)
- «Redibujan» (Fernández 2017)
- «Manipula» (Junquera 2017)

6. Nominalización: (5%)

La nominalización de conceptos, que implica transformar verbos o adjetivos en sustantivos, sirve para concentrar una idea compleja en una sola palabra, haciendo que el concepto de populismo aparezca como algo más abstracto o conceptual. Ejemplos:

- «Populismo, palabra del año» (Fundéu BBVA 2016)
- «Confusión democrática» (Del Palacio Martín 2017a)

7. Preguntas retóricas: (5%)

Con una frecuencia menor, se emplean preguntas retóricas para provocar una reflexión y enfatizar la incertidumbre o la falta de claridad existente en torno al fenómeno populista. Ejemplo:

- «¿Ha fracasado el populismo en Europa?» (Del Palacio Martín 2017b)

Esta clasificación muestra cómo los recursos lingüísticos son utilizados para transmitir diferentes enfoques y valoraciones del populismo, en función del contexto y la postura del autor. Cada tipo de recurso tiene un papel específico en la construcción del significado del populismo, como un peligro, un fenómeno transformador o una respuesta legítima a la crisis.

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS

El análisis del término populismo revela una notable expansión semántica, que lo aleja progresivamente de su definición original en los repertorios lexicográficos. Este fenómeno se manifiesta en su rechazo, tanto explícito como implícito, y en la

descalificación de las acciones populistas. El término se presenta como una serie de significantes fluctuantes cuyos significados varían según las coyunturas histórico-políticas. Esta transformación semántica, en la que el populismo se convierte en una herramienta de destrucción política (Guervós 2015), se vincula principalmente con el ámbito político, el folclore, el casticismo y las tradiciones culturales. Se asocia a una tendencia que reivindica lo popular, caracterizándose por la defensa de un estilo de vida que promueve las prácticas populares. En este contexto, se conecta con conceptos clave del discurso populista, tales como desigualdad, miedo, amenaza, desorden, inestabilidad, resentimiento ciudadano, instrumentalismo, aversión hacia el otro, manipulación, fracaso, subversión, oportunidad y nacionalismo.

Es relevante destacar que los matices connotativos presentes en el corpus analizado tienden a generar valoraciones automáticas negativas por parte de los lectores. El término populismo se reinterpreta constantemente según el contexto, con nuevos valores y acepciones que se generalizan, sugiriendo la formación de una neología semántica. Sin embargo, esta ampliación de significado no se aparta excesivamente de su sentido original, lo que subraya la importancia del contexto en el que se emplea. En lugar de tratarse de un neologismo clásico, el cambio de sentido es continuo y se adapta a los nuevos escenarios políticos, aunque la multiplicidad de connotaciones complica su definición precisa.

Este proceso contribuye a definir el populismo como un estilo político que emplea recursos discursivos variados, capaz de formalizar diversos materiales simbólicos y adaptarse a múltiples posiciones ideológicas, tomando el color político del contexto en el que se recibe. Así, el populismo se presenta como un fenómeno que apela al pueblo como su principal sustento y se afirma como defensor de sus intereses políticos, económicos y sociales.

Además, es crucial resaltar que los términos asociados al populismo subrayan la dimensión narrativa del discurso y aportan matices adicionales al término en los titulares de prensa. A través del análisis, se observa la evolución del populismo, con una adaptación a los nuevos contextos históricos y políticos.

El populismo aparece en los titulares analizados como un término cargado de connotaciones ideológicas, que combina interpretaciones normativas y despectivas, dependiendo de la postura política del medio y del contexto en que se emplee (Carnovan 1999). Desde una perspectiva pragmática, se utiliza frecuentemente como una etiqueta genérica para describir movimientos o tendencias políticas, resaltando la polarización entre el pueblo y las élites, así como la simplificación de problemas complejos en soluciones fáciles, un rasgo típico de los movimientos populistas (Taggart 2002; Laclau 2005). Este análisis también permite observar cómo se posicionan

los líderes o partidos asociados al populismo y cómo se construye la imagen de este fenómeno en un contexto mediático.

Al abordar la dimensión pragmática, se confirma que el uso del término en los titulares no solo describe un fenómeno político, sino que actúa como una herramienta discursiva que refuerza narrativas mediáticas específicas.

Este enfoque, que abarca las dimensiones léxico-semántica y pragmática, permite una comprensión más profunda de cómo los medios contribuyen a la construcción y redefinición del concepto de populismo. La inclusión del término en los titulares de medios como *elpais.com* refleja una tendencia global, en la que el populismo se ha convertido en un concepto clave para entender las dinámicas políticas contemporáneas, destacando la polarización ideológica y los desafíos a los sistemas políticos establecidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abellán, Lucía, Pérez Claudi (2013), «El populismo se consolida como refugio político de la crisis». En línea: <https://elpais.com/internacional/2013/10/12/actualidad/1381607684_144429.html> [consulta: 19/01/2024].
- Arruñada, Benito (2017), «El abono intelectual del populismo». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/05/30/opinion/1496169543_500652.html> [consulta: 30/12/2023].
- Ayuso, Silvia (2018), «HRW destaca cómo el freno al populismo mejora la lucha por los derechos humanos». En línea: <https://elpais.com/internacional/2018/01/18/actualidad/1516260689_236837.html> [consulta 18/01/2024].
- Baverez, Nicolas (2017), «El impasse populista». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/07/27/opinion/1501181351_645354.html> [consulta: 18/11/2017].
- Bethell, Leslie (1998), *Latin America: Politics and Society Since 1930*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bradford Delong, James (2016), «Breve historia de la (des)igualdad». En línea: <https://elpais.com/economia/2016/08/04/actualidad/1470306867_910269.html> [consulta: 21/11/ 2023].
- Caballero, Carlos (2013), «Proscritos, prescritos». En línea: <https://elpais.com/ccaa/2013/02/07/andalucia/1360267879_396615.html> [consulta: 27/04/2024].
- Canovan, Margaret (1981), *Populism*. New York/London: Harcourt Brace Jovanovich.

- Caño, Antonio (2017), «Amenazas a la libertad de prensa». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/01/28/opinion/1485620817_727779.html> [consulta: 12/01/2024].
- Cepeda, José (2017), «El algoritmo de la mentira». En línea: <https://elpais.com/ccaa/2017/11/12/madrid/1510510523_593346.html> [consulta: 15/01/2018].
- Costas, Antón (2017b), «Desconciertos con las reformas». En línea: <https://elpais.com/economia/2017/08/03/actualidad/1501773195_297930.html> [consulta: 19/04/ 2024].
- Cruz, Juan (2017), «El populismo considera que siempre ha de haber una tensión amigo-enemigo». En línea: <https://politica.elpais.com/politica/2017/08/05/actualidad/1501944143_220988.html> [consulta: 9/05/2024].
- De Carreras, Francesc (2017), «Democracia degenerada» En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/01/13/opinion/1484326163_315003.html> [consulta: 30/04/2024].
- Del Palacio Martín, Jorge (2017a), «El tiempo de la confusión democrática». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/10/20/opinion/1508513890_107029.html> [consulta: 15/05/2024].
- Del Palacio Martín, Jorge (2017b), «¿Ha fracasado el populismo en Europa?». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/11/24/opinion/1511536954_248157.html> [consulta: 4/05/2024].
- Egea, Francisco y De la Puerta, Javier (2014), «Europa en peligro». En línea: <https://elpais.com/elpais/2014/10/24/opinion/1414176181_288887.html> [consulta: 4/01/2023].
- Entman, Robert M. (1993), «Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm», *Journal of Communication*, Volume 43, Issue 4, December, pp. 51-58. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>
- Estefanía, Joaquín (2017), «Huérfanos de futuro». En línea: <https://elpais.com/economia/2017/10/27/actualidad/1509122401_383240.html> [consulta: 30/04 2024].
- Errejón, Iñigo (2017), «Artillería intelectual contra el populismo». En línea: <https://elpais.com/cultura/2017/09/06/babelia/1504715398_751870.html> [consulta: 12/05/2024].
- Fernández, David (2017), «La sociedades ‘enfadadas’ redibujan la economía». En línea: <https://elpais.com/economia/2017/07/14/actualidad/1500039176_601817.html> [consulta: 15/04 2024].
- Fraser, Nancy (2019), *¡Contrahegemonía ya! Por un populismo progresista que enfrente al neoliberalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Fundéu RAE (2016), «Populismo, palabra del año 2016 para la Fundéu BBVA». En línea: <<https://www.fundeu.es/recomendacion/populismo-palabra-del-ano-2016-para-la-fundeu-bbva>> [consulta: 12/06/2024]
- Fundéu BBVA (2016), «Populismo, palabra del año 2016 para la Fundéu BBVA». En línea: <<https://www.fundeu.es/recomendacion/populismo-palabra-del-ano-2016-para-la-fundeu-bbva/>> [consulta: 23/04/2024].
- Galindo, Jorge (2016), «Populismo que no es». En línea: <https://elpais.com/elpais/2016/07/28/opinion/1469713485_450395.html> [consulta: 21/04/2024].
- Gil Calvo, Enrique (2017a), «Posverdad y lógica de mercado». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/01/26/opinion/1485455260_946761.html> [consulta: 20/05/2024].
- Gil Calvo, Enrique (2017b), «Las dos culturas de la izquierda». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/06/20/opinion/1497974261_479766.html> [consulta: 23/04/2024].
- Goffman, Erving (1974), *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Harvard: University Press.
- González, Alicia (2017), «El desafío del populismo desconcierta a las élites en Davos». En línea: <https://elpais.com/internacional/2017/01/20/actualidad/1484928961_528054.html> [consulta: 20/12/2023].
- Hjarvard, Stig (2008), «The Mediatization of Society: A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change», *Nordicom Review*, 29, 2, pp. 105-134.
- Junquera, Natalia (2017), «El PP pide patriotismo frente al populismo que manipula sentimientos». En línea: <https://politica.elpais.com/politica/2017/01/03/actualidad/1483442021_010622.html> [consulta: 20/04/2024].
- Krauze, Enrique (2015), «El populismo adormece, corrompe, y degrada el espíritu público». En línea: <https://elpais.com/cultura/2015/10/20/actualidad/1445368623_755561.html> [consulta: 20/03/2023].
- Laclau, Ernesto (2005), *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Lapuente Giné, Víctor (2017), «Populismos bajos». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/03/20/opinion/1490024651_511991.html> [consulta: 20/03/2024].
- Lassalle, José María (2017a), «De reversos y calenturas de la democracia». En línea: <https://elpais.com/cultura/2017/09/15/babelia/1505492723_271658.html> [consulta: 20/04/2024].

- Lassalle, José María (2017b), «Empate catastrófico en Cataluña». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/09/25/opinion/1506330470_515697.html> [consulta: 20/04/2024].
- León, Sandra (2017a), «La izquierda atónita». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/02/07/opinion/1486478233_579765.html> [consulta: 16/04/2024].
- León, Sandra (2017b), «La demanda populista». En línea: <(https://elpais.com/elpais/2017/03/28/opinion/1490709248_780575.html)> [consulta: 30/04/2024].
- Leonard, M., Torreblanca José. Ignacio (2013), «*Choque de democracias*». En línea: <https://elpais.com/internacional/2013/04/23/actualidad/1366713730_450979.html> [consulta: 26/04/2024].
- Lundby, Knut (2009), «Media logic: Looking for social interactions», en Knut Lundby (coord.), *Mediation: Concept, changes, consequences*. New York: Peter Lang Publishing, pp. 101-111.
- Innerarity, Daniel (2017a), «Populismos buenos y populismos malos». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/04/28/opinion/1493404567_658285.html> [consulta: 30/04/2024].
- Innerarity, Daniel (2017b), «Contra el antipopulismo». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/12/06/opinion/1512578169_891824.html> [consulta: 30/04/2024].
- McCombs, Maxwell E., Donald L. Shaw, Donald L. (1972), «The Agenda-Setting Function of Mass Media», *The Public Opinion Quarterly*, 36, n.º 2 (Summer), pp. 176-187. En línea: <<http://www.jstor.org/stable/2747787>> [consulta: 19/12/2024].
- Mañas, José Ángel (2017), «En el ojo del huracán: populistas frente a liberales». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/09/15/opinion/1505470186_631668.html> [consulta: 18/04/2024].
- Maravall, José María (2017), «Populismos y representación». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/02/15/opinion/1487155753_667877.htm> [consulta: 26/04/2027].
- Marín Lladó, Carles; Cervi, Laura; Rodríguez Polo, Xosé Ramón (2022), «Representación del Populismo en la prensa tradicional española. El caso de El País y El Mundo», *Zer*, 27 (52), pp. 13-34. En línea: <<https://doi.org/10.1387/zer.23449>> [consulta: 11/04/2024].
- Mello, Fernando (2014), «Aniquilado y aplastado». En línea: <https://elpais.com/internacional/2014/10/10/actualidad/1412963946_987419.html> [consulta: 26/04/2024].

- Moffit, Benjamin (2016), *The Global Rise of Populism: Performance, Political Style, and Representation*. Stanford: Stanford University Press.
- Moffit, Benjamin (2022). *Populismo: guía para entender la palabra clave de la política contemporánea*. Madrid: Siglo XXI.
- Morlino, Leonardo (2010), *Introducción a la investigación comparada*. Madrid: Alianza.
- Mudde, Cas y Rovira Kaltwasser, Cristóbal (2019), *Populismo. Una breve introducción*. Madrid: Alianza.
- Müller, Jan-Werner (2017), *¿Qué es el populismo?* México: Grano de Sal.
- Ovejero, Félix (2014), «Todos eran populistas». En línea: <https://elpais.com/elpais/2014/08/01/opinion/1406910196_511840.html> [consulta: 26/04/2024].
- Pano Alamán, Ana. (2017) «El Discurso sobre los términos populismo y populista en los titulares de la Prensa Española». *I-LanD Journal: Identity, Language and Diversity*, 2, pp. 64-84. DOI: <https://doi.org/10.26379/1071>.
- Ramonedá, Josep (2017), «La quimera antipopulista». En línea: <https://elpais.com/ccaa/2017/04/14/catalunya/1492165875_503841.html> [consulta: 26/04/2024].
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, edición del tricentenario, actualización 2022, 2014, 23ª ed. En línea: <<https://dle.rae.es>> [consulta 10/04/2024].
- Rogoff, Kenneth (2017), «A vueltas con el populismo». En línea: <https://elpais.com/economia/2017/04/21/actualidad/1492770189_951556.html> [consulta: 20/04/ 2024].
- Rojo, José Antonio (2017), «Hay que diferenciar entre demagogia y populismo». En línea: <https://politica.elpais.com/politica/2017/01/17/actualidad/1484680973_280146.html> [consulta: 27/04/2024].
- Rosanvallon, Pierre (2020), *El siglo del populismo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Rydgren, Jens (2007), «The Sociology of the Radical Right», *Annual Review of Sociology*, Aug., pp. 241-262.
- Sáez-Benito Suescun, J. (2018) «Manual del populista». En línea: <https://elpais.com/internacional/2018/01/18/actualidad/1516260689_236837.html> [consulta: 22/04/2024].
- Sánchez, Aquilino (2005), *Gran Diccionario del español actual*. Madrid: SGEL.
- Sánchez, Álvaro (2016), «Europa afronta un intenso año electoral con los populistas al acecho». En línea: <https://elpais.com/internacional/2016/12/28/actualidad/1482958262_526854.html> [consulta 20/04/2024].
- Santiago Guervós, Javier de (2015), «La relexicalización en el discurso político actual», *Boletín de la Real Academia Española*, 95 (312), pp. 471-500.

- Seco, Manuel, O. Andrés, Olimpia y Ramos, Gabino (2005), *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.
- Sartori, Giovanni (2002), *La política: lógica y método en las ciencias sociales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Snow, David A. (2002), «Framing processes, ideology, and discursive fields», in David A. Snow, S. A. Soule & S. H. Kriesi (eds.), *The Blackwell companion to social movements*, Oxford, UK. Blackwell Publishing, pp. 380-412.
- Taggart, Paul A. (2002), «Populism and the Pathology of Representative Politics», en Yves Mény y Yves Surel (eds.) *Democracies and the Populist Challenge*. New York: Palgrave, pp. 62-80.
- Thibault, Isabel (2017), «La síntesis populista», en Alain de Benoist *et al.* (coords), *En el nombre del Pueblo. La hora del populismo*. Torredembarra: Fides, 163-171.
- Toro, Laura (2017), «Caracterización del uso del concepto de populismo: la política de la salvación», *Punto Cero*, pp. 35-60.
- Torreblanca, José Ignacio (2016), «Celebración populista». En línea: <https://elpais.com/elpais/2016/11/10/opinion/1478805769_197139.html> [consulta: 20/04/2024].
- Vallespín Oña, Fernando (2015), «Choque de democracias». En línea: <https://elpais.com/politica/2015/11/12/actualidad/1447354628_398553.html> [consulta: 20/04/2024].
- Vallespín Oña, Fernando (2017) «Pedro Sánchez y el populismo» <https://elpais.com/elpais/2017/05/25/opinion/1495710798_883616.html> [consulta: 20/04/2024].
- Vallespín Oña, Fernando y Martínez-Bascuñán, M. (2017), *Populismos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vargas Llosa, Mario (2017), «El nuevo enemigo». En línea: <https://elpais.com/elpais/2017/03/02/opinion/1488458309_164217.html> [consulta: 2/05/2024].
- Vidal-Folch, Xavier (2016), «Persigo a mis enemigos». En línea: <https://elpais.com/elpais/2016/11/27/opinion/1480263568_915777.html> [consulta: 20/04/2024].
- Vidal-Folch, Xavier (2018), «Populismo sin ‘momentum’». En línea: <https://elpais.com/elpais/2018/01/22/opinion/1516644515_010413.html> [consulta: 21/04/2024].

Arqueología del saber, autopsia de la ideología. La posmodernidad y el caso canadiense

Bernd Dietz
Universidad de Córdoba

En 1974, el poeta y editor José Batlló sacó a la luz una importante antología titulada *Poetas españoles poscontemporáneos*. Pensó en ese momento quien suscribe, y lo dejó publicado, que el rótulo constituía a todas luces un dislate. Porque si lo contemporáneo es lo propio del tiempo presente, como podemos comprobar con la celeberrima antología de Gerardo Diego, *Poesía Española. Antología (contemporáneos)*, de 1934, lo “poscontemporáneo” no puede resultar, habiendo transcurrido para colmo más de medio siglo desde la acuñación, sino una categoría ontológicamente falaz. Esto es, una fórmula absurda para referirse a lo entonces reciente y actual con ínfulas de *dernier cri*, de rabiosa usanza progresista.

Cuando mentalidades semejantes, no menos intrépidas en su ambición, alumbraron la posmodernidad, cometieron idéntico pecado de autocomplacencia. Otro crimen edípico. ¿Cómo pretendían que entendiéramos algo más moderno que lo moderno, un campanudo “hoy” vendido como si fuese el anticipo de un rutilante “mañana” y, por descontado, la obliteración de los ancestros, tal quien a moro muerto da lanzadas, siquiera psicodélicas? El término de posmodernismo podía tener un pase, a la manera de la etiqueta “posromántico”, como mera taxonomía cronológica o epocal, siempre y cuando asociáramos el modernismo con Rubén Darío, el primer Machado o el primer Juan Ramón, o nuestro cordobés Manuel Reina, en el ámbito hispánico; o con Wyndham Lewis y Ezra Pound en el anglosajón.

Por el contrario, la “posmodernidad” renuncia a cualquier utilidad semántica desde el momento en que reclama para sí lo inmerecido: no solo su hegemonía gramsciana sobre un período, una ideología o una sensibilidad (algo con pinta sospechosa) que abjure de la modernidad en tanto que antigualla superada; sino también

lo ridículo: una reivindicación de lo zafio, lo primitivista e instintivo, a caballo entre el “nuevo barbarismo” de Susan Sontag en *Against Interpretation*, de 1966, y la contracultura ramplona de Joseph Beuys, con su amalgama, a lo Hugo Boss, entre nazismo y humos vanguardistas. Amén de una sinécdoque abusiva o un uniformador lecho de Procasto, que cancela a cuantos artistas, pensadores y científicos osen mantener su *business as usual*, su oficioso “nada nuevo bajo el sol”.

Esto no se parece ni por asomo al lujoso medievalismo de los pintores y escritores prerrafaelistas, que habían renunciado a los hallazgos en materia de perspectiva aportados por el gran maestro renacentista para sumergirnos en mundos de poesía y embeleso, de sana honradez socialista y de amor al diseño, poco antes de que llegara la infantilidad dadaísta (y no se olvide que Tzara fue devoto estalinista). Tampoco es un avance epistemológico, digamos que dialéctico en sentido hegeliano, que superase los logros en sabiduría, inteligencia o belleza de sus predecesores, como con audaz preciosismo intentaron Dante Gabriel Rossetti o William Morris. Aplicar el prefijo “pos” a algo tan vulgar y contingente como la cotidianeidad, en la medida en que aún no ha sufrido criba o depuración alguna, para adoptar un adanismo apamplinado, un feísmo antisistema, una displicencia roma, que desdeñe cuanto no conoce ni comprende, parece el peor de los negocios. Además de una falta de respeto y de visión. Y sin embargo en esa tesitura estamos, asistiendo al fatuo espejismo. A su hipóstasis onfálica, ahistórica y contrafáctica.

Los que hacia 1980 nos enrolamos, con ilusión no desprovista de escepticismo, en lo que se llamó Estudios Canadienses tuvimos oportunidad de ensayar en carne propia el virus de lo posmoderno. La ecuación era la siguiente. Canadá había sido un país ultraconservador, como muchos territorios periféricos y orgullosos de su identidad colonial (recuérdense Australia o Nueva Zelanda), henchidos de nostalgia hacia la lejanísima metrópoli, ya fuese inglesa, escocesa o francesa, y visceralmente opuestos al criollismo republicano que se impuso, no sin voces disidentes, en los Estados Unidos. Frente al sueño yanqui de levantar la Nueva Jerusalén sobre ideas masónicas y revolucionarias, Canadá se preciaba de ser su reverso: antimoderno, monárquico y tradicionalista, francófonamente católico o anglófonamente protestante.

La reina Isabel II era el icono más trasegado en los billetes de un dólar, como Franco en aquellas *rubias* de una peseta. Si alguien percibía desasosiego, se centraba a lo sumo en las *dos soledades*, según rezaba el título de la novela publicada por Hugh MacLennan en 1945. Es decir, en el escaso roce, aunque sin conflictividad, entre lo francés y lo británico. El *melting pot* yanqui no era una opción, porque los canadienses no eran rupturistas. En ese tiempo Terranova, Newfoundland, ni siquiera había optado todavía por integrarse en la federación canadiense, tan débil era la presión

centrípeta, al sentir prioritario el vínculo con la vieja Europa, y no lo haría hasta 1949. De esos niveles de continuismo estamos tratando.

Fuera de algunos pequeños complejos de inferioridad, como no disponer de una larga historia al modo mesopotámico, egipcio o grecolatino, o no contar con un patrimonio cultural de la prosapia inherente a las grandes naciones europeas y orientales, el canadiense normal era feliz con lo que había, y se reconocía sin dificultad en ellas, a las que iba en sus vacaciones, aunque sus antepasados hubiesen sido a menudo inmigrantes con limitada instrucción. Gwendolyn MacEwen (1941-1987), que también destacaba como poeta lírica, era por ejemplo capaz de escribir suntuosas novelas sobre Akenatón o el hermetismo gnóstico, rechazando que Canadá careciese de profundidad misteriosa y argumentando que, para ella, era un país tan exótico como el que más, y no solo un impactante espacio silvestre en el que filmar documentales o defender a las focas.

Pierre Elliott Trudeau (1919-2000) entró como un ciclón en la escena política y dominó casi todas las elecciones desde finales de los sesenta hasta comienzos de los ochenta. Se vio y fue visto como un furibundo modernizador, empeñado en que la administración y los servicios públicos adoptasen un bilingüismo tan exhaustivo como, las más de las veces, sin demanda efectiva, toda vez que la abrumadora mayoría de ciudadanos monolingües no habían tenido previamente problemas insalvables para hacer uso de la educación, la sanidad o la justicia, ya fuese en inglés o en francés, en las zonas que habitaban.

También legisló con manga ancha en favor del divorcio, el aborto y la homosexualidad, introdujo el sistema métrico decimal, eliminó la dependencia constitucional del Parlamento de Westminster, redujo la participación canadiense en la OTAN en un 50 % y estableció relaciones cordiales con la Unión Soviética y la China de Mao, convirtiendo a Fidel Castro en amigo personal mientras se proclamaba “no alineado”. En 1971 declaró el multiculturalismo la política oficial del Canadá, situando las lenguas y culturas inmigrantes a otro nivel, con respecto a las de los sedicentes pueblos fundadores, llegando a considerar que los guetos identitarios eran compatibles con la asimilación o incluso preferibles a esta, lo cual dio lugar a curiosos conflictos, como los que afectaban a los sijíes.

Sería más adelante cuando cundiera el abracadabrante concepto de “apropiación”, en virtud del cual se atacó al prodigioso poeta Robert Bringham por escribir cientos de páginas de altísima poesía a partir de la mitología haida; o se arguyó que, en un comedor universitario que sirviese platos chinos, o indios, estos solo pudiesen ser preparados y servidos por empleados de raza china, o india; o el propio primer ministro, Trudeau hijo, se avino a pedir públicas disculpas cuando salió una foto suya de juventud en la que él acudía a un baile de disfraces con la cara tiznada, por

ir caracterizado como negro. ¿Se puede estar peor de la cabeza? Entonces no acabábamos de medir el alcance del fanatismo posmoderno, pero habíamos abierto las puertas al *wokismo*. De par en par.

Epistemológicamente, los Estudios Canadienses nos parecían un invento sugestivo. Pretendían ser algo más allá de las denominadas *area studies*, tan caras a la sociología geoestratégica. Los alemanes los bautizaron como *Kanadistik*, canadiística, en analogía a germanística, anglística o hispanística, sugiriendo una respetabilidad en ciernes como si a la postre fueran a constituir un campo homólogo, pongamos, a la filología griega, con un notable énfasis en lo lingüístico, lo literario, lo artístico, lo histórico o lo antropológico. Sin embargo, se añadía a renglón seguido, también eran jurisdicción de los Estudios Canadienses el Derecho Constitucional, por aquello del federalismo y la diversidad étnica, los estudios sobre el Ártico y en general la geografía física y humana, por razones de tamaño y coordenadas, el proverbial *a mari usque ad mare* de resonancias bíblicas, así como la filosofía política, la economía y cuantas disciplinas fueran susceptibles de elaborar discursos académicos que analizaran las peculiaridades canadienses, comparándolas con las de otros países. En definitiva, un cajón de sastre que en nuestra ceguera se nos antojaba eficaz y atractivo, por su sesgo amable y su vocación multidisciplinar e internacionalista, que convertiría –suponíamos– al Canadá en una suerte de laboratorio benigno, a la vez que en un apasionante objeto de estudio.

Para acelerar tales fines, el gobierno canadiense asignó vastos recursos financieros y logísticos a la creación de departamentos universitarios, cátedras, becas, manuales, cursos, proyectos de investigación, tesis doctorales, premios, monografías, revistas académicas, etc. Miles de profesores de universidad de numerosos países obtuvieron estancias de investigación en Canadá, al objeto de intentar convertirlos en “canadianistas”. De vuelta a sus lugares de procedencia, recibían fondos suplementarios para constituir asociaciones nacionales de Estudios Canadienses, dadivosamente apoyadas por Ottawa.

Con ese dinero, podían labrarse carreras académicas, invitar a colegas canadienses a sus propias universidades o pasar la mejor parte del año viajando de congreso en congreso por un sinfín de países atractivos. Porque el canadianista venezolano recibía apoyo para viajar a Japón a encontrarse con colegas canadianistas, el coreano para trasladarse a la India, y así sucesivamente. Además, eran simposios o seminarios donde el geógrafo se sentaba al lado del crítico literario, el estudioso de los *innuit* con la jurista experta en protección de datos, la profesora de estudios de género con el climatólogo. Como se ve, un diseño ambicioso, teóricamente destinado a situar a Canadá en primera línea, y a incrementar la autoestima de los canadienses. Y

cimentado en una amplia red de personas de todo el planeta, focalizada en la dedicación hacia lo canadiense.

Pero dejemos de lado estas vertientes organizativas o ingenierías ideológicas, que aluden a prácticas gubernativas periclitadas —o bastante mermadas— hace lustros, por mucho que algunos países mantengan vivo, *motu proprio*, tal vez porque sembraron con seriedad, el interés académico en los Estudios Canadienses. La principal consecuencia, tanto de los años de Trudeau padre como del impulso institucional a la canadiística, fue la presuposición de que la originalidad canadiense consistía en un salto de paradigma, mediante el cual una sociedad, con vocación de eruirse como síntesis y trasunto del mundo en su conjunto, *pars pro toto*, se planteaba pasar de la premodernidad a la posmodernidad, sin tener que perder tiempo en una fase intermedia de modernidad.

Un poco como la Rusia leninista que, desautorizando el materialismo histórico de Marx en ese punto, podía desplazarse del feudalismo al comunismo sin pasar antes por la transición burguesa. Quemando etapas y avanzando dos casillas mediante un solo movimiento. De ser una nación conservadora y periférica, exenta de madurez histórica y de raigambre estatal, Canadá se convertía pues en la vanguardia absoluta, el primer país posmoderno de la tierra, un modelo futurista. Así llegaba a ser, de un plumazo, el fruto soñado de la Escuela de Frankfurt, del marxismo cultural, del posestructuralismo francés, de la deconstrucción; de Foucault, Judith Butler *e tutti quanti*; en fin, de todo ese multicolor tsunami de modas filosóficas, a cuya cabeza se alzaría el aclamado opúsculo de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, de 1979, una hoja de ruta que justamente obedecía a la encomienda de varias universidades del Quebec. Donde se dice que nada es verdad ni mentira, sino “relato”. ¡A ver quien le quita ahora el juguete exculpatorio a cualquier gobernante español pillado infraganti!

De un día para otro, esto se convirtió en *doxa*, en ley, en doctrina. Quien no abrazaba ese credo, en Humanidades y en Ciencias Sociales, caía en el ostracismo y estaba maldito. Canadá marcaba el paso, al unísono con las mejores universidades estadounidenses, que empezaban a limpiar de desafectos y carcas sus departamentos. Soplaban vientos de acciones afirmativas (léase discriminación positiva), de corrección política, de “cultura de la queja”. Si no eras posmoderno, poscolonial y derri-deano, a poder ser de alguna minoría racial o sexual, ya no contabas en la profesión. Eras fascista, de extrema derecha.

Al principio, sin embargo, en el entorno *stricto sensu* canadiense, no todas las luminarias o genios tutelares de la posmodernidad procedían de la izquierda política. Ahí tenemos a Northrop Frye (1912-1991), crítico literario y pastor de la United Church of Canada, que de brillante especialista más que canónico en la literatura

inglesa más clásica paso a erigirse en apologista de la posmodernidad literaria de su país, como prueba el oximorónico título de *The Bush Garden*, de 1971, el cual enseña cómo la espesura indómita puede aspirar, *mutatis mutandis*, al refinamiento civilizado; al filósofo e igualmente teólogo George Grant (1918-1988), un cristiano conservador que se opuso vigorosamente a la eutanasia y al aborto, pero que alentó el nacionalismo cultural canadiense en franca oposición a los Estados Unidos, cuya relación describió, con perspicacia, como el amor imposible entre una hormiga y un elefante; y, en especial, al famosísimo Marshall McLuhan (1911-1980), en origen otro catedrático de literatura inglesa, convertido al catolicismo lo mismo que J.R.R. Tolkien, pero que en los sesenta y setenta se erigió en la máxima autoridad mundial en los medios, la televisión y la teoría de la comunicación. De él se dijo que era el más hippie de todos los académicos y el más académico de todos los hippies. A quién no le gusta que le doren la píldora o aparecer como portada del *Time*. De McLuhan han hecho fortuna elocuentes expresiones, como “el medio es el mensaje” (luego transmutado en “el medio es el masaje”), la “galaxia Gutenberg”, medios fríos y medios calientes, y otros. El aporte de más peso a la posmodernidad de Canadá fue su sintagma “la aldea global”, otro oxímoron, paradoja que aspira a ilustrar cómo en el orbe posmoderno cualquier punto alejado y casi ignoto puede, gracias a la electrónica, los satélites y la tecnología de las comunicaciones, reclamar su papel central, como en su día lo ejercieron Jerusalén, Roma o Córdoba. Algo equivalente, a escala trivializante, a los quince minutos de fama a los que tendría derecho, según Andy Warhol, el más zote. El igualitarismo neocomunista, cómo no. El “derecho” de todos a todo, y a no resultar discriminado por motivos axiológicos.

¿Puede un capricho de la voluntad, un arrebato buenista, sustituir la meritocracia, la verdad o la libre opinión por obra y gracia de un asambleísmo impuesto *manu militari*? ¿O por aclamación plebiscitaria? ¿O por votación democrática, como cuando el Ateneo madrileño supuestamente decidió por un voto, en 1936, que Dios no existía? El reto del neomarxismo de hoy no es aquel “socialismo científico” que se estudiaba en Cuba o la URSS, sino una “memoria histórica” que es tosca manipulación, y *damnatio memoriae*.

Lo prueba el plantel de profesores en el área de literatura de cualquier universidad antaño prestigiosa, los planes de estudios o las listas de lecturas obligatorias. Que ya no incluyen a Homero, Dante o Shakespeare, sino textos fuertemente ideologizados y propagandísticos, destinados a borrar del mapa las principales realizaciones del pasado, silenciando y erradicando a sus protagonistas; condenados a la hoguera de un revisionismo anacrónico, por formular juicios retroactivos, que demonizan el pasado con el antojo de la más novedosa Inquisición, como cuando se tacha a Aristóteles de

esclavista, y por tanto de moralmente inaceptable. En otros campos del saber, a excepción de las ciencias duras o experimentales, sucede tres cuartos de lo mismo, según ejemplifica el dilatado e irreversible proceso de caída en desgracia y de aniquilación civil sufrido estos años por Jordan Peterson, probablemente el mejor intelectual del Canadá actual.

Pero el posmodernismo es iconoclasta y no hace enemigos. Prefiere un plátano adherido con cinta adhesiva a la pared, como la ocurrencia de Maurizio Cattelan vendida por 6,2 millones de dólares en noviembre de 2024, a *Los girasoles* de Van Gogh, embadurnados con salsa de tomate Heinz por una activista climática hace no mucho, para denunciar el calentamiento global según lo imaginan Greta Thunberg y sus corifeos. ¿No es ello majadería, matonismo y degeneración? Con una lluvia de napalm sus adeptos, apoltronados en la cima del poder educativo, se han propuesto desfoliar cuanto les incomoda, confiando en arramblar con el talento, y asegurar un universo de fealdad, resentimiento e injusticia.

POST SCRIPTUM. He compuesto el texto que antecede de un tirón, pensando en mi discípulo Juan de Dios Torralbo y buscando agradecerle y serle útil. Creo en la inmortalidad del alma, pero no sé si donde él esté ahora tienen ocasión de atender a estas cosas. Agradezco mucho a Miguel-Ángel García Peinado su paciencia conmigo y su afectuosa insistencia. Él sí sabe cuáles son las verdaderas prioridades, y cuida de que triunfen el bien y la cordura.

Aunque se trata de un ensayo corto, espero que contenga alguna miga y contundencia. En realidad, es casi un epitafio de mi generación, de nuestros errores siguiendo falsos dioses y del desmoronamiento de los valores del espíritu en la Universidad. Especialmente en la anglística, tal vez la rama filológica más contaminada de mala ideología, prejuicios analfabetos y desdén hacia los maestros venerables del pasado.

De Canadá guardo una plétora de buenos recuerdos y no pocas amistades. Mi gratitud hacia ese gigantesco país es sentida, que creo que a veces, o quizás casi siempre, es preferible la sinceridad a la adulación. Sobre todo, entre amigos que se profesan sano afecto.

He prescindido de notas y bibliografía, porque en estos tiempos de redundancia hiperinformada nada menciono que no pueda rastrearse y acreditarse con facilidad. Pido disculpas al lector que pudiera sentirse ofendido por mis opiniones. Es evidente que, en términos generales, estoy en flagrante minoría, aunque reivindico mi derecho a poder expresarme.

Juan de Dios no era precisamente un posmoderno ni un seguidor de lo woke. Antes bien todo lo contrario. Como hombre discreto y precavido, siempre considerado

hacia los demás, sabía consagrarse a lo que le gustaba, como al siglo XVII inglés. Echo mucho de menos verlo disfrutar, crecer y compartir su don inagotable con nosotros.

Acerca de los autores

Helena Asencio Pavón es graduada en Traducción e Interpretación y Estudios Ingleses por la Universidad de Córdoba y egresada del Máster de Traducción Especializada de la UCO en la rama humanístico-literaria. Recibió el Premio Extraordinario por el Trabajo de Fin de Máster: «*The Ballad of Reading Goal* (1897) de Oscar Wilde: estudio de la obra y traducciones al español y al francés». Ha llevado a cabo una estancia de investigación en el Trinity College de Dublín bajo la supervisión del Doctor James Hadley, director del Trinity Centre for Literary and Cultural Translation (enero-abril de 2025). Es Doctora con mención internacional por la Universidad de Córdoba en el Programa de Lenguas y Culturas (2025), y miembro del Grupo de Investigación HUM-947: *Texto, Ciencia y Traducción*. Entre sus líneas de investigación destacan las Literaturas Inglesa y Francesa, la Literatura Comparada, la Traducción Literaria y la Lingüística Inglesa, campos todos ellos en los ha publicado varios artículos y capítulos de libro, asistiendo, asimismo, a Congresos Nacionales e Internacionales de la misma temática científica. En la actualidad es profesora sustituta interina del Área de Literatura Comparada en la Universidad de Córdoba.

M.^a del Carmen Balbuena Torezano es Catedrática de Traducción e Interpretación en la Universidad de Córdoba. Directora del grupo de investigación HUM-947 *Texto, Ciencia y Traducción* desde su creación en 2013, dirige el *Máster en Traducción Especializada (Inglés/Francés/Alemán-Español)* de dicha Universidad desde 2019. Ha sido investigadora principal de varios proyectos I+D, tanto nacionales como autonómicos. Actualmente dirige junto al Dr. García Peinado las colecciones *Lengua, Literatura y Traducción* (Editorial Peter Lang, Suiza) y *Translation, Text and Interferences* (Editorial Narr Verlag, Alemania).

Pilar Botías Domínguez es Doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Córdoba. Su tesis doctoral, “Pleasant Modern Novels”: Congreve’s Incognita in the making of the English Novel, fue supervisada por el Prof. Torralbo Caballero y el Dr. Nicholas Sieger. En la actualidad es Profesora Ayudante Doctor del Área de Filología Inglesa en

la Universidad de Córdoba. Entre sus líneas de investigación, sobre la que versan numerosos trabajos publicados en revistas especializadas y editoriales de prestigio, están la literatura en lengua inglesa y la traducción literaria.

Ana Córdoba Sánchez es graduada en Traducción e Interpretación y en Estudios Ingleses y egresada del Máster en Traducción Especializada (Inglés/Francés/Alemán–Español) por la Universidad de Córdoba. Sus líneas de investigación se centran en la literatura en lengua inglesa, y la traducción de textos humanísticos y turísticos en el par de lenguas inglés-español y alemán-español. En la actualidad es profesora sustituta del Área de Traducción e Interpretación de la Universidad de Córdoba.

Bernd Dietz Guerrero ha sido Catedrático de Filología Inglesa de la Universidad de Córdoba. Con una magnífica trayectoria como crítico, ensayista y antólogo, ha traducido obras clásicas inglesas y alemanas, entre las que podemos señalar *Tristán e Isolda* de Gottfried von Strassburg y *Vidas de los poetas ingleses* de Samuel Johnson.

Ángeles García Calderón es Catedrática de Traducción e Interpretación de la Universidad de Córdoba. Con numerosas contribuciones en el campo de la investigación en torno a la traducción literaria en revistas de primer nivel y editoriales de prestigio, cabe destacar igualmente la edición y traducción de cuatro obras en la Colección Letras Universales de la Editorial Cátedra, la última de ellas publicadas junto al Prof. Torralbo Caballero. Miembro del grupo de investigación HUM-947 *Texto, Ciencia y Traducción*, ha formado parte de los equipos investigadores de numerosos proyectos I+D, destacando las ediciones del Proyecto EMOTHE Teatro español y europeo de los siglos XVI y XVII: Patrimonio y bases de datos (Ref. FFI2016-80314-P y PID2022-136431NB-C65).

Miguel Ángel García Peinado es Catedrático Emérito de Traducción e Interpretación en la Universidad de Córdoba. Ha dirigido el Máster en Traducción Especializada (Inglés/Francés/Alemán–Español) de dicha Universidad hasta 2013 y el grupo de investigación HUM-198: *Lexicografía y traducción* hasta su incorporación como miembro investigador en el grupo de investigación HUM-947 *Texto, Ciencia y Traducción*. Ha sido investigador principal de varios proyectos I+D nacionales relacionados con la traducción literaria. Actualmente dirige las colecciones *Lengua, Literatura y Traducción* (Editorial Peter Lang, Suiza) y *Translation, Text and Interferences* (Editorial Narr Verlag, Alemania).

M.^a Elena Gómez-Parra es Catedrática de Universidad adscrita al Dpto. de Filologías Inglesa y Alemana de la Universidad de Córdoba. Su área de trabajo es la educación bilingüe e intercultural. Dirige el Grupo de Investigación HUM-1006 titulado ‘Educación

Bilingüe e Intercultural' (EBel). Es la directora de la *Iberoamerican Network for Bilingual and Intercultural Education (IBIE)* y es la IP de tres proyectos de investigación sobre bilingüismo ('Facing Bilinguals: Study of Bilingual Education Programmes' Results through Social Data Analysis' – EDU2017-84800-R), TIC aplicadas al aprendizaje del inglés ('LinguApp: Asegurando el Acceso al Aprendizaje Universal e Inclusivo de Segundas Lenguas' – PRY208/17), y análisis de las finalidades de la educación bilingüe (*Percepción del alumnado español sobre la utilidad esperada de la educación bilingüe (FoBE – Futuro de la Educación Bilingüe* - PID2021-127031OB-I00). Ha publicado en numerosas revistas internacionales sobre aprendizaje de segundas lenguas, educación intercultural y educación bilingüe. Ha participado como investigadora en numerosos proyectos internacionales (IP, Comenius y KA2, entre otros), es la Directora del Máster Erasmus Mundus titulado '*Play, Education, Toys and Languages (PETaL)*', y ha dirigido el proyecto KA203 TEACUP (Teachers, Culture, Pluri) (2019-1-ES01-KA203-064412).

Julián Jiménez Heffernan es Catedrático del Área de Filología Inglesa en la Universidad de Córdoba. Imparte docencia en literatura inglesa y comparada en dicha universidad. Se formó en la Universidad de Granada. Se doctoró en la Universidad de Bolonia en 1994 con una tesis sobre cuestiones de filosofía y retórica en la obra de Giordano Bruno, dirigida por Ezio Raimondi y Andrea Battistini. Ha sido investigador visitante en las Universidades de Yale, Nottingham, Cambridge, Toronto y Munich. Cuenta con publicaciones sobre sobre desconstrucción, Paul de Man, filosofía y literatura renacentistas (Bruno, Hobbes, Donne, Vaughan, Herbert, Cervantes, Garcilaso, Juan de Valdés, Marlowe, Shakespeare), literatura comparada, teoría literaria, teoría narrativa, novela inglesa (Richardson, Scott), literatura y cultura victorianas (Macaulay, Thackeray, Darwin, Eliot), narrativa moderna y contemporánea (Wells, James, Beckett, Waugh, Gaddis, Coetzee, Murdoch, Gordimer, Naipaul, De Lillo, Pynchon, Auster) y ha realizado traducciones y ediciones críticas de obras de Paul de Man, Fredric Jameson, Garcilaso de la Vega, Christopher Marlowe, Joseph Conrad, Wallace Stevens, John Ashbery, Mark Strand, Geoffrey Hill y Jorie Graham. Asimismo, ha publicado artículos y libros sobre literaturas hispánicas, con atención especial al renacimiento y a la poesía moderna y contemporánea (García Lorca, Vallejo, Cernuda, Valente, Gimferrer, Gamoneda, García Valdés). En la actualidad su investigación se centra en las obras de Shakespeare, Richardson, los novelistas victorianos y García Lorca. Imparte cursos sobre pensamiento socio-político angloamericano, Joan Didion y Shakespeare. Ha dirigido tesis doctorales sobre diversos asuntos: Shakespeare, Emily Brontë, Lovecraft, Foucault y narrativa contemporánea (DeLillo, Coetzee, Franzen).

Nadia López-Peláez Akalay (1999) es Graduada en Estudios Ingleses por la Universidad de Granada, habiendo cursado durante el Grado como estudiante ERASMUS un año en Trinity College Dublin (Irlanda), y obtuvo en 2022 un Máster en Literatura Inglesa por la Universidad de Jaén. Actualmente es doctoranda en el programa interuniversitario de *Lenguas y Culturas* (Universidades de Córdoba, Huelva, Extremadura y Jaén), y beneficiaria de un contrato de Formación del Profesorado Universitario (FPU) concedido por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Actualmente es Investigadora Visitante en Harvard University (Cambridge, Mas., EEUU). Ha obtenido el premio al Mejor TFM de la Universidad de Jaén (2022) y a la Mejor Comunicación para Jóvenes Investigadores de la *Sociedad Española y Portuguesa de Estudios Renacentistas Ingleses* (SEDERI, 2024). Ha publicado artículos y capítulos de libro en revistas y editoriales internacionales tales como *Theory in Action* (EE. UU.), UNAM (México), o Peter Lang (Alemania) entre otras, y ha presentado su trabajo en congresos de la MLA (EE. UU.), SEDERI o AEDEAN (España). Su línea de investigación principal, y tesis doctoral, se centra en una aproximación intertextual y arquetípica (teoría de símbolos, mitos y arquetipos) a la obra artística y literaria de Bob Dylan.

Jesús López-Peláez Casellas (1967) es Catedrático de Filología Inglesa en la Universidad de Jaén. En esta universidad ha sido Director y Vicerrector de Relaciones internacionales (1999-2007), así como Director del Departamento de Filología inglesa (2016-2024), departamento en el que ha dirigido seis tesis doctorales y decenas de TFMs. Es el actual responsable del Grupo de Investigación HUM 271 de la Junta de Andalucía, y Director de la colección *Anglo-germanic Literary Studies* de UJA Editorial. Su trabajo ha aparecido publicado en revistas internacionales (*Studies in Philology, Journal of World History, Studia Neophilologica, Sixteenth Century Journal*) y nacionales (*Atlantis, Hipogrifo*), y su última monografía es *Lust's Dominion/El dominio de la lujuria. Critical edition and translation into Spanish*. (Berlín: Peter Lang, 2019, con la Dra. Primavera Cuder). Ha sido Investigador Principal de varios proyectos de investigación nacionales, el último de los cuales es “Verbo y valor: economías de mercado y el discurso infinito del oro en la literatura inglesa del periodo premoderno” (2024-2027, Proyectos de Generación de Conocimiento, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

Salvador López Quero es Catedrático de Lengua Española en la Universidad de Córdoba, y director del Departamento de Ciencias del Lenguaje. Sus líneas de investigación abordan el Análisis del Discurso y el léxico del *Cancionero de Baena*.

José María Molina Caballero es un poeta, narrador y editor nacido en Rute (Córdoba). Fundador y director de la revista literaria *Ánfora Nova*, es miembro de las Reales

Academias de Córdoba y Antequera. Es miembro de la Comisión Asesora del Centro Andaluz de las Letras (Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía) y de las juntas directivas de la Asociación Colegial de Escritores de España (ACE-Andalucía) y de la Asociación Internacional Humanismo Solidario. Atesora numerosos premios y reconocimientos, entre los que destacan: Premio “Cordobés del Año” 2019; Premio “Plaza de la Constitución” 2019 y el Premio “Día de Andalucía” 2017. Ha publicado ocho obras de poesía y seis de narrativa. Parte de su obra ha sido traducida al inglés, al italiano, al portugués, al rumano y al serbio.

Antonio Moreno Ayora es Doctor en Filología Hispánica, Catedrático de Educación Secundaria y reconocido crítico literario. Académico de varias academias, es colaborador asiduo en el suplemento cultural «Cuadernos del Sur» (de *Diario Córdoba*) y asimismo en numerosas revistas especializadas. Tiene numerosas publicaciones, de las que pueden reseñarse, entre otras, el extenso doble ensayo dedicado al cordobés Manuel Gahete: *Manuel Gahete. El esteticismo en la literatura española* (Sevilla, La Isla de Siltolá, 2013) y *El amor o la vida. La poesía última de Manuel Gahete* (Rute, *Ánfora Nova*, 2016), o *Ricardo Molina, eco literario* (Rute, *Ánfora Nova*, 2019).

Assia Mohssine es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Université Paul Valéry de Montpellier. Desde 1992, es profesora e investigadora en la Université Clermont Auvergne (Francia) y miembro del *Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique* (CELIS), donde coordina el programa de investigación “Décentrements”, junto con Chloé Chaudet y Anne Garrait. Su trabajo se enmarca en los estudios de género, la sociocrítica y la teoría decolonial, con un enfoque particular en la literatura mexicana contemporánea. Es vicepresidenta del Instituto Internacional de Sociocrítica y cofundadora de la red de investigación *Matrimoine Afro-Américano-Caribéen* (MAAC), una plataforma en línea dedicada al legado de las creadoras afro-americano-caribeñas. Asimismo, dirige la colección *Argumentos y Debates. Sociocrítica e interdisciplinariedad* en la editorial Peter Lang (Alemania), un proyecto que en sus inicios contó con la colaboración de Juan de Dios Torralbo Caballero. Ha editado y coescrito 19 volúmenes colectivos y es autora de más de cincuenta publicaciones en libros y revistas internacionales.

María Cándida Muñoz Medrano es profesora titular de Lingüística y Traducción española en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Catania. Sus líneas de investigación se enmarcan en el ámbito de la lingüística española, y en particular en temáticas relacionadas con la fraseología, la paremiología y la traducción español-italiano/italiano-español. Ha publicado en prestigiosas revistas internacionales y ha participado en numerosos congresos y jornadas en Italia, España y en otros países. Sus trabajos más

recientes se centran en el estudio de la traducción de la fraseología italiano-español en novelas escritas por mujeres, como la escritora siciliana Cristina Cassar Scalia. Forma parte del Comité directivo de la *Associazione italiana di fraseologia e paremiologia* y participa en comités científicos de Revistas como el de la Revista científica *Phrasis*, cuyo séptimo volumen ha coordinado. Es miembro del grupo de investigación *Piaceri* de la Universidad de Catania, cuyo proyecto de investigación se titula: “*Spazi socio-linguistici e artistico-letterari della post-migrazione: proposte e modelli per un dialogo durevole tra culture*” 2024-2026. En este proyecto se ocupa del estudio de la fraseología y de la retórica en los discursos políticos parlamentarios sobre la inmigración en España.

María del Mar Rivas Carmona es Profesora Titular del Área de Filología Inglesa en la Universidad de Córdoba. Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Sevilla y Doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Córdoba, ha impartido también docencia en la Universidad de Harvard, la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Sevilla. Su investigación se centra en el estudio de la pragmática y el análisis del discurso, los estudios de género, la traducción literaria y la traducción agroalimentaria. Es directora del grupo de investigación *Traducción, discurso y cognición*. Ha sido investigadora principal de diversos proyectos I+D+i.

Dolores Romero López es catedrática en la Universidad Complutense de Madrid. Durante su carrera profesional se ha especializado en tres ámbitos: 1) relaciones entre la literatura española y la literatura comparada con la edición de los monográficos titulados *Una relectura del fin de siglo en el marco de la literatura comparada* (1998), *Orientaciones en literatura comparada* (1998) y *Naciones literarias* (2006); 2) estudios sobre historiografía, escritoras y traductoras de la Edad de Plata entre los que destacan *Los márgenes de la Modernidad* (2014), *Retratos de mujeres traductoras* (2016), *Delhy Tejero. Ilustraciones narradas / Narraciones ilustradas* y en coedición: *Mujer y prensa en la Modernidad* (2021), *El feminismo en la literatura de la Edad de Plata* (2024) y *Más retratos de mujeres traductoras* (2025, en prensa); 3) pionera en el estudio de la literatura digital en español y las humanidades digitales, cabe mencionar entre sus publicaciones la coedición de monográficos sobre *Literatures in the Digital Age* (2007), *Literaturas del texto al hipermedia* (2008), *Entornos digitales* (2018), *Towards the Digital Cultural History of the Other Silver Age Spain* (2022), *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros* (2023). Actualmente es la directora del Grupo de Investigación “La otra Edad de Plata: Historia Cultural y Digital” e investigadora principal del proyecto y coordinadora del nodo CLARIAH-Comunidad de Madrid para el desarrollo de las Humanidades Digitales en la región. La transferencia de su investigación se integra en la Biblioteca Digital Mnemosine.

Blas Sánchez Dueñas Blas Sánchez Dueñas es profesor titular de Literatura Española en la UCO. Obtuvo el Accésit en el XVII Premio de Investigación Feminista Victoria Kent con *De imágenes e imaginarios: La percepción femenina en el Siglo de Oro* (Málaga, 2008) y el Premio Miguel Fernández por *Concha Lagos: agente cultural* (Uned, 2015). Dirige el Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía «Solarha» distinguido en 2009 con el Premio Meridiana del IAM. Sus trabajos, centrados principalmente en la Edad de Plata, los estudios literarios de género y literatura contemporánea incluyen más de un centenar de títulos entre artículos, libros y capítulos de libro sobre voces como María Victoria Atencia, Concha Lagos, Ana María Fagundo, Grupo Cántico, Ana Rossetti, Julia Uceda, Antonio Gala, revistas y antologías de la segunda mitad del siglo XX. Es autor de varias monografías entre las que se incluyen *De la Invisibilidad a la Creación* (2008), *Literatura y feminismo* (2009), *Andalucía y la generación del 98* (2011), *Vicente Aleixandre: Cartas a Albano Martins* (2012), *Memorias de D^a. Leonor López de Córdoba* (2013) y la edición crítica de la novela *El centro de las almas* (1999) de Antonio Porras.

Rosalía Villa Jiménez es Profesora Ayudante Doctor del Área de Filología Inglesa en la Universidad de Córdoba (UCO). Es doctora por la Universidad de Córdoba (2013) y posee un Master of Arts (MA) en Traducción Médico-sanitaria (2014) por la Universidad Jaume I, un Master of Arts en Traducción Especializada: Inglés/Francés/Alemán-Español (2011) por la Universidad de Córdoba, y un Master of Arts en Género, Identidad y Ciudadanía (2009) por la Universidad de Huelva. Aparte, con su tesina completó el bienio de investigación en el Programa de Doctorado de Filología Inglesa (2008) en el Departamento de Filologías Inglesa y Alemana por la Universidad de Córdoba. Obtuvo su licenciatura en Filología Inglesa (2004) por la Universidad de Córdoba. Sus intereses de investigación cubren la Literatura Prerromántica, especialmente la Escuela de las Tumbas, la Literatura Gótica Norteamericana, principalmente E. A. Poe, la Literatura Postcolonial y de Género, la Teoría de la Relevancia (TR) en la Traducción Literaria y la Traducción Médico-sanitaria.

Juan Miguel Zarandona Fernández es Catedrático de Traducción e Interpretación en la Universidad de Valladolid (Campus de Soria). Doctor por la Universidad de Zaragoza con la tesis *Alfred Lord Tennyson y la literatura artúrica española de los siglos XIX y XX traducción, manipulación e intertextualidad* en 2001, bajo la dirección de los Dres. Carlos Herrero Quirós y Micaela Muñoz. Es el responsable del grupo de investigación *Traducción Humanística y Cultural (TRADHUC)* desde su creación en 2005. Actualmente dirige la *Revista Hermeneus*.

«BUT THY ETERNAL SUMMER SHALL NOT FADE»
Studia litteraria in honorem Juan de Dios Torralbo

Miguel Ángel García Peinado, M.^a del Carmen Balbuena
Toresano, Gloria Torralbo Caballero (eds.)

Tiene el lector en sus manos un volumen que atesora el cariño y el reconocimiento hacia la persona de Juan de Dios Torralbo Caballero. En él se pone de manifiesto no solo el valor académico e investigador del profesor universitario, sino también la calidez humana y lo que su persona significó para todos los que tuvimos la suerte de contar con él como compañero y amigo. Leer estas páginas supone conocer mejor a la persona, su forma de habitar la vida, y el legado maravilloso que deja entre todos los que pudimos compartir con él vivencias académicas y personales.