

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 25, N.º 2, JULIO-DICIEMBRE 2023

ISSN (IMPRESO): 0123-5931 – (EN LÍNEA): 2256-5450

DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc>

Revista semestral del Departamento de Literatura

www.literaturahc.unal.edu.co

Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editora

Ángela Inés Robledo Palomeque

(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá)

Editores invitados

Anastasia Belousova (Universidad

Nacional de Colombia, Bogotá),

Igor Pilshchikov (Universidad de California, Los

Angeles y Universidad de Tallin, Tallin, Estonia)

Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Patricia Trujillo Montón, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otálora, Enrique Rodríguez, Carmen Elisa Acosta, Víctor Vivescas, Diógenes Fajardo Valenzuela, María del Rosario Aguilar, Anastasia Belousova.

Comité editorial

David Jiménez Panesso (Universidad Nacional de Colombia), Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de Colombia), Cristo Figueroa (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Liliana Ramírez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Francia Goenaga (Universidad de los Andes, Colombia), María Cándida Ferreira (Universidad de los Andes, Colombia), David Konstan (New York University, Estados Unidos), Francisca Noguero (Universidad de Salamanca, España), Susana Seguin (Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia), Pablo Valdivia (Europa-Universität Viadrina, Alemania).

Comité científico

Beatriz González Stephan (Rice University, Estados Unidos), Martha Luana Canfield (Università degli Studi di Firenze, Italia), Françoise Perus Cointet (Universidad Nacional Autónoma de México), Fabio Akcelrud Durão (Universidade Estadual de Campinas, Brasil), Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, España), Eric Culhed (Uppsala Universitet, Suecia), Nieves Baranda Leturio (UNED, España) Beatriz Ferrús Antón (Universitat Autònoma de Barcelona, España).

Editores asociados

Hugo Hernán Ramírez Sierra (Universidad de los Andes, Colombia), Juan Zapata (Université Charles de Gaulle, Lille 3, Francia), Francy Moreno (Universidad del Atlántico, Colombia), Juan Manuel Ruiz Jiménez (Universidad del Norte, Colombia), Eugenia Varela (Universidad de la Salle, Colombia), Amor Hernández (Cilha-Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Norma Stella Donato Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España), Jimena Gamba Corradine (Universidad Autónoma de Barcelona, España), David Leonardo Espitia Ortiz (Instituto Caro y Cuervo y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), José Francisco Sánchez Osorio (Université Toulouse-Jean Jaurès, Francia), Camilo Castillo Rojo (University of British Columbia, Canadá), Mario Alejandro Molano Vega (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Alexander Caro Villanueva (Universidad de los Andes, Colombia), Ana Cecilia Calle (University of Texas at Austin, Estados Unidos), Jaime Andrés Báez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Camilo González (Universidad de la Salle, Colombia), Jaime Palacios (Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá), Iván Jiménez (University Paris-Est Créteil, UPEC, Francia), Lina Cuéllar (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Camilo Bogoya (Université d'Artois, Francia), Byron Vélez (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil).

Asistentes editoriales

Diana Guatibonza Melgarejo (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Elena Pérez Palacio (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá).

Rectora de la Universidad Nacional de Colombia

Dolly Montoya

Vicerrector de sede Bogotá

José Ismael Peña Reyes

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Carlos Guillermo Páramo Bonilla

Vicedecano Académico

Víctor Vivescas Monsalve

Vicedecana de Investigación y Extensión

Alejandra Jaramillo Morales

Director del Departamento de Literatura

Diógenes Fajardo Valenzuela



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria, ed. 205
Tel. 3165000 ext. 16208
Bogotá, D. C.

Director de Centro Editorial: Rubén Darío Flórez Arcila
Diseño de carátula: Andrés Marquinez C.
Coordinación editorial: Catalina Arias y Julián Morales
Coordinación gráfica: Michael Cárdenas
Diagramación: María Camila Torrado
Corrección de estilo: Pablo Castro e Ikaro Valderrama
Corrección de estilo al inglés: Julián Morales
Corrección de estilo al portugués: Catalina Arias

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en

Índices



Scopus



Emerging Sources
Citation Index



WOS
(Web of Science)



SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library
Online)

Bases bibliográficas



Revistas Científicas de América Latina
y el Caribe, España y Portugal
Redalyc



MLA
(Modern Language Association)



ProQuest



Academic
Search Premier



REDIB
(Red Iberoamericana de Innovación
y Conocimiento Científico)



CLASE
(Universidad Nacional
Autónoma de México)

Otros sistemas y directorios



Directory of Open Access Journals
DOAJ



DIALNET
(Universidad de la Rioja)



ROAD
(Directory of Open Access
Scholarly Resources)



Latindex



Google Scholar

Contacto
Universidad Nacional de Colombia
Código postal: 111321, 111311.
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Edificio Manuel Ancizar, of. 3055
Tel: (57-1) 3165229 Fax: (57-1) 3165229
Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

El contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons de “reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas”, Colombia 4.0, que puede consultarse en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Contenido

Contents

Conteúdo

**11 · El formalismo cuantitativo contemporáneo:
entre la tradición y la innovación**

Artículos Articles Artigos

**21 · ¿Cómo evaluar la fidelidad de una traducción? Métodos
cuantitativos en el estudio de las traducciones poéticas**

How to Evaluate the Fidelity of a Translation? Quantitative

Methods in the Study of Poetic Translations

Como avaliar a fidelidade de uma tradução? Métodos

quantitativos no estudo de traduções poéticas

VERA POLILOVA

Universidad Lomonósov de Moscú, Moscú, Rusia

**61 · La repetición en las traducciones homéricas:
consideraciones teóricas y análisis de casos**

Repetition on Translations of Homeric Poetry:

Theoretical Considerations and Case Analysis

A repetição em traduções homéricas:

considerações teóricas e análise de caso

ALEJANDRO ABRITTA

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

CONICET, Buenos Aires, Argentina

82 · La disimilitud de lo similar: la rima de la octava real desde una perspectiva comparada, cuantitativa y funcional

The Dissimilarity of the Similar: The Rhyme of the Ottava Rima from a Comparative, Quantitative, and Functional Perspective

A dissimilaridade do semelhante: a rima da oitava real em uma perspectiva comparativa, quantitativa e funcional

ANASTASIA BELOUSOVA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Universidad Lomonósov de Moscú, Moscú, Rusia

JUAN SEBASTIÁN PÁRAMO RUEDA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

PAULA RUIZ CHARRIS

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

117 · Polimetría en el teatro de Calderón de la Barca: aproximación a un análisis métrico del conflicto dramático y los personajes en sus obras

Polymetry on Calderón de la Barca's Theater: An Analysis of the Metric Form in the Conflict and Characters of His Plays

Polimetria no teatro de Calderón de la Barca: aproximação a uma análise métrica do conflito dramático e dos personagens nas suas obras

CARLOS E. ACUÑA FEIJOO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

158 · “Reis melhor do que eu”: los heterónimos de Pessoa desde una perspectiva estilométrica

“Reis melhor do que eu”: Pessoa's Heteronyms from a Stylometric Perspective

“Reis melhor do que eu”: os heterônimos de Pessoa sob uma perspectiva estilométrica

DANIIL SKORINKIN

Universidad de Potsdam, Potsdam, Alemania

BORIS OREKHOV

Universidad Nacional de Investigación “Escuela Superior de Economía”, Moscú, Rusia

Instituto de Literatura Rusa de la Academia Rusa de Ciencias, San Petersburgo, Rusia

**184· Rhythm-Based Authorship Recognition in
Syllabic and Accentual-Syllabic Verse**

Reconocimiento de autoría basado en el ritmo

en verso silábico y silábico-acental

Reconhecimento da autoria baseado no ritmo

em verso silábico e acental-silábico

PETR PLECHÁČ

Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences, Prague, Czechia

DAVID J. BIRNBAUM

University of Pittsburgh, Pittsburgh, United States

**192· Unread, Yet Preserved: A Case Study on Survival
of the 19th-Century Printed Poetry**

No leído, pero conservado: un estudio de caso sobre la

supervivencia de la poesía impresa del siglo XIX

Não lidos, mas preservados: um estudo de caso sobre a

sobrevivência da poesia impressa do século XIX

ANTONINA MARTYNENKO

University of Tartu, Estonia

Notas Notes Notas

218· Eslavística digital / Poética digital (un manifiesto)

Digital Slavistics / Digital Poetics: A Manifesto

Eslavismo digital / Poética digital (um manifesto)

IGOR PILSHCHIKOV

Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos

Universidade de Tallin, Tallin, Estonia

Entrevistas *Interviews* Entrevistas

237· Encuentros y teorías: entrevista a Emil Volek

ANASTASIA BELOUSOVA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

256· Franco Moretti habla de semiótica y de movilidad académica

EKATERINA VELMEZOVA

Universidad de Lausana, Lausana, Suiza

KALEVI KULL

Universidad de Tartu, Tartu, Estonia

Traducciones *Translations* Traduções

**274· Modelos y métodos computacionales para
la crítica literaria: el estado del arte**

FABIO CIOTTI

Universidad de Roma “Tor Vergata”, Roma, Italia

Reseñas *Reviews* Resenhas

**300· Piper, Andrew. *Enumerations: Data and Literary Study*.
Chicago, University of Chicago Press, 2018, 258 págs.**

JOHN ALEXÁNDER CONTRERAS CAICEDO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

**308· Plecháč, Petr. *Versification and Authorship
Attribution*. Praga, Karolinum/ICL, 97 págs.**

LAURA CAMILA GÓMEZ CAMELO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

VALERIA MUÑOZ LANDINEZ

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

317· Índice acumulativo de artículos publicados en
Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 25 del 2023

323· Convocatoria de la revista *Literatura*:
teoría, historia, crítica vol. 26, n.º 2

Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 26, n.º 2

Chamada de artigos *Literatura: teoria, historia, critica* vol. 26, n.º 2

340· Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

Instructions pour les auteurs

372· Anuncios

El formalismo cuantitativo contemporáneo: entre la tradición y la innovación

Este año se cumplen diez años de la publicación de dos libros de referencia de los estudios literarios modernos: *Distant Reading* de Franco Moretti y *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* de Matthew Jockers. En estos textos, los dos miembros del emblemático Laboratorio Literario de Stanford hicieron una síntesis de su trabajo de años en el campo de los métodos digitales y cuantitativos aplicados al estudio de la literatura, reflexionaron sobre las perspectivas futuras de estos métodos y consolidaron las bases del nuevo “formalismo”, que aspiraba entonces a volverse una rama autónoma y poderosa de las humanidades digitales.

La propuesta metodológica de la lectura distante (*distant reading*, en oposición a la lectura cercana, *close reading*), formulada y promovida por Moretti, planteaba pasar del estudio meticuloso de unos pocos textos canónicos al análisis, a partir de grandes conjuntos de datos, de las unidades menores o mayores que un texto individual (ya sean los procedimientos, temas, tropos, géneros o sistemas literarios). El acceso a extensas colecciones de documentos digitalizados, acompañados por metadatos, debía permitir el descubrimiento y el análisis de patrones y estructuras y la identificación de proporciones y cambios, transformando así nuestra comprensión de la evolución literaria.

La propuesta de Matthew Jockers estaba cerca de la de Moretti, aunque Jockers prefería hablar de “macroanálisis” en lugar de la provocadora “lectura sin leer”. Según Jockers, los estudios literarios no podían ignorar la transformación digital. La capacidad de extraer información de miles de textos disponibles en bibliotecas digitales debía transformar nuestra forma de investigar y argumentar, pues las pruebas anecdóticas, las intuiciones y las generalizaciones basadas en pequeñas muestras ya no podían tenerse por suficientes.

En 2011, tanto Moretti como Jockers firmaron un manifiesto del Laboratorio Literario de Stanford (del cual eran cofundadores) llamado “Quantitative



Formalism: An Experiment”. La expresión “formalismo cuantitativo” señalaba la presencia de una influencia teórica del formalismo, pero, al mismo tiempo, recalca una innovación: el formalismo del Laboratorio Literario de Stanford era cuantitativo, mientras que se creía que el formalismo del siglo xx era cualitativo. La idea de que el formalismo cuantitativo era algo nuevo, producido por la revolución tecnológica, ha sido puesta en tela de juicio desde entonces varias veces: en los estudios literarios, la revolución digital hizo que los investigadores empezaran a redescubrir, a la luz de las nuevas tendencias, propuestas metodológicas de hace décadas que iban en la misma dirección, pero que no habían tenido mucha popularidad y difusión.

Este tema fue discutido por primera vez durante el congreso “Russian Formalism and the Digital Humanities”, que se celebró en la misma universidad de Stanford en abril del 2015. En 2019, el *Journal of Literary Theory* publicó un número monográfico titulado *Moscow Formalism and Literary History*, en el cual aparecieron traducidos al inglés importantes trabajos precursores del formalismo cuantitativo contemporáneo. En la introducción, los editores Frank Fischer, Marina Akimova y Boris Orekhov cuentan que la idea de publicar un volumen especial de textos inéditos en inglés de los formalistas rusos surge a raíz del creciente interés por la cuantificación en los estudios literarios digitales. En el verano del 2021, apareció el número monográfico *Digital Humanities and Russian and East European Studies* de la revista *Russian Literature* (Ámsterdam), en el cual los artículos de Ilya Kliger, Basil Lvoff y Pavel Arseniev trataban sobre la lectura distante y el legado del formalismo.

Este tema se discutió también en las páginas de esta revista. En el volumen 24 (núm. 1 del 2022), en su artículo “Formalismo cuantitativo ‘viejo’ y ‘nuevo’ (El Círculo Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)”, uno de los editores del presente volumen exploró la relación entre la tradición del formalismo ruso y las humanidades digitales modernas. Se presentó por primera vez en lengua hispana el legado “cuantitativo” de Borís Yarij (1889-1942) y Borís Tomashevski (1890-1957), miembros del Círculo Lingüístico de Moscú (1915-1924), en cuyas investigaciones se anticipan temas y metodologías del siglo xxi.

Consideramos, pues, que el formalismo cuantitativo es un fenómeno que puede considerarse “nuevo” y “viejo” a la vez. Por un lado, su surgimiento se debe, en gran medida, al giro digital y al desarrollo tecnológico de las últimas décadas, lo que ha permitido ampliar las posibilidades de análisis en este campo. Por otro lado, sus prácticas críticas tienen una larga historia

y muchos precursores, tanto dentro del formalismo y sus herederos teóricos (estructuralismo, semiótica cultural) como en disciplinas como la filología clásica, la lingüística computacional, la traductología, la versología y la estilometría.

El presente número monográfico no tiene como propósito hacer una arqueología de las ideas, abogar por los estudios literarios computacionales o defenderlos contra las críticas, que no son pocas (ver, por ejemplo, “The Computational Case against Computational Literary Studies” de Nan Z. Da, publicado en *Critical Inquiry* en 2019, y las múltiples respuestas a este texto). Su objetivo es, más bien, mostrar, a partir de una selección de artículos, lo que pueden hacer —y lo que hacen efectivamente— hoy los estudiosos de la literatura con el apoyo de los métodos cuantitativos y digitales. Aunque nuestro propósito no es polémico, creemos que los mismos trabajos podrán rebatir la idea según la cual el análisis cuantitativo solo es capaz de demostrar lo obvio. Después de diez años de la publicación de los libros de Moretti y Jockers, es hora de establecer los métodos de investigación digitales como parte integral de la caja de herramientas de los estudiosos de la literatura. Ya no se trata de una novedad, de una moda pasajera, sino de una práctica consolidada.

Al mismo tiempo, hay que reconocer que el formalismo cuantitativo literario aún constituye una novedad en Colombia y, en general, en América Latina. Los avances importantes en esta área, como, por ejemplo, el volumen *Humanidades Digitales 4: Corpus y Literatura en México*, editado por Ester Bautista e Ignacio Rodríguez y publicado en 2021, todavía no logran una gran difusión y un posicionamiento dentro del campo dinámico y diverso de las humanidades digitales. En este sentido, el objetivo de este número monográfico no solo es presentar un balance, sino también dinamizar el campo de los estudios literarios cuantitativos en América Latina.

El número, y los temas que en él se abordan, invita a reflexionar sobre algunos aspectos propios del nuevo formalismo cuantitativo. Uno de los rasgos más notables de este movimiento es su carácter internacional y transcultural. A diferencia de lo que sucede en muchos campos de la literatura y la filología, en los que las fronteras lingüísticas son poco permeables, los humanistas digitales buscan desarrollar metodologías aplicables a cualquier material literario, sin importar su origen geográfico o lingüístico. Este número es un claro ejemplo de ello, con la participación de investigadores que trabajan en Alemania, Argentina, Colombia, Estados Unidos, Estonia, Italia, República Checa, Rusia y Suiza.

El material literario analizado es también muy variado. Las contribuciones abarcan desde la literatura clásica, medieval y renacentista hasta el siglo xx, y cubren múltiples ámbitos lingüísticos, incluyendo el hispano, el portugués, el italiano, el ruso y el checo. Esta variedad cultural y lingüística demuestra que las humanidades digitales no necesariamente son una imposición del mundo angloamericano orientada a la producción masiva de *papers*, como se dice a menudo: de hecho, sus orígenes intelectuales están bien lejos de la academia anglófona y las investigaciones que se hacen en este campo pueden vincularse íntimamente con las tradiciones académicas nacionales, no obstante su carácter globalizado.

Aunque los textos que componen este número son diversos en sus temas y enfoques, existe una profunda conexión entre ellos. Esta conexión va más allá del uso de métodos digitales y cuantitativos, que si bien pueden tener un mayor o menor peso en cada contribución, no son la única ligazón que los une. La unión más profunda se encuentra en el compromiso de los investigadores con un programa teórico que se puede resumir a través de la siguiente serie de dicotomías:

texto	vs.	contexto / intertexto
textos individuales	vs.	conjuntos de textos / literatura en su conjunto
lectura cercana	vs.	lectura distante
enfoque cualitativo	vs.	enfoque cuantitativo

En este número monográfico, los elementos de la segunda columna son los que cobran protagonismo. Como veremos más adelante, en lugar de centrarse en obras individuales, los autores revisan conjuntos de textos o piensan la literatura en su conjunto, practican la lectura distante y buscan datos cuantitativos para respaldar sus análisis. Por supuesto, se trata de la orientación principal y no de una exclusión total de los enfoques cualitativos. A menudo los dos programas críticos se complementan, pues la lectura cercana y lo que la acompaña es fundamental para la lectura distante y viceversa.

Al momento de abrir la convocatoria, esperábamos recibir textos dedicados a cualquier género o forma discursiva. Sin embargo, es claro que prevalecieron contribuciones sobre textos en verso: es probable que los textos poéticos, orientados a la explotación y ordenación de diversos niveles lingüísticos y, por

tanto, más ordenados en su estructura, requieran, casi que de forma orgánica, de los métodos cuantitativos. Las investigaciones de este tipo se benefician, además, del conocimiento de las teorías formalistas y estructuralistas. El análisis cuantitativo de la prosa aún está descubriendo sus métodos, como el macroanálisis de los indicadores de etnia y género, el modelado temático, el “modelado predictivo” de la correlación entre el cambio del prestigio literario y el cambio de las formas literarias o la construcción de modelos de grafo de los géneros literarios.

Los tres artículos que abren el número tratan problemas de poética comparada y de traductología. En “¿Cómo evaluar la fidelidad de una traducción? Métodos cuantitativos en el estudio de las traducciones poéticas”, Vera Polilova se propone revisar y presentar los métodos de evaluación cuantitativa de la exactitud léxica y de la exactitud rítmica de las traducciones en verso, y describe varios enfoques prácticos desarrollados para afrontar este problema en la academia de habla rusa de los siglos xx y xxi. La investigadora también hace un análisis cuantitativo y comparativo de tres traducciones métricas al ruso del poema “Reyerta” de Federico García Lorca (de Valentín Parnaj, Anatoli Gueleskul y Pável Grushkó). El artículo incluye anexos que muestran los pormenores de la aplicación de los métodos empleados.

En su trabajo “La repetición en las traducciones homéricas: consideraciones teóricas y análisis de casos”, Alejandro Abritta escoge un procedimiento clave y revisa su funcionamiento en el texto original y en sus traducciones. Parte de la importancia fundamental de las repeticiones en la poética homérica para revisar, después, cómo se transmite este rasgo en distintas traducciones al español (de Luis Segalá y Estalella, Emilio Crespo Güemes y Javier Pérez). Luego de examinar tres modalidades distintas de repetición (pasajes completos de varios versos, fórmulas y una expresión recurrente) en tres traducciones, el autor identifica estrategias de cada traductor y caracteriza las traducciones.

Un procedimiento particular es también el protagonista del artículo “La disimilitud de lo similar: la rima de la octava real desde una perspectiva comparada, cuantitativa y funcional”. En él, Anastasia Belousova, Juan Sebastián Páramo Rueda y Paula Ruiz Charris estudian las características de la rima en las obras en octava real de Ludovico Ariosto y Torquato Tasso, y en sus traducciones al español (Juan de la Pezuela y Juan Sedeño) y al ruso (Aleksandr Triandafilidi y Román Dubrovkin). Este artículo es, además, un homenaje a la versología comparada moderna, que cumple un siglo en 2023 (en 1923, se publicaron el

libro de Antoine Meillet sobre el origen indoeuropeo de los metros griegos y *Sobre el verso checo, con particular referencia al verso ruso* de Roman Jakobson).

El siguiente texto, “Polimetría en el teatro de Calderón de la Barca: aproximación a un análisis métrico del conflicto dramático y los personajes en sus obras” de Carlos E. Acuña Feijoo, es un trabajo que se inscribe dentro la poética cuantitativa y se centra en uno de los principales rasgos característicos del teatro del Siglo de Oro: la polimetría. El autor se ocupa de la popularidad de las distintas formas métricas en cada drama, de su presencia en el discurso de los personajes y de la relación dinámica entre el cambio de formas métricas y el desarrollo del conflicto dramático.

El siguiente bloque de artículos pertenece al campo de la estilometría y la atribución de autoría. En “‘Reis melhor do que eu’: los heterónimos de Pessoa desde una perspectiva estilométrica”, Daniil Skorinkin y Boris Orekhov aplican el método Delta de John F. Burrows, que últimamente se ha impuesto como el principal método de atribución de autoría, a los textos escritos por Fernando Pessoa “en nombre propio” y a los que pertenecen a una serie de identidades ficticias que comúnmente se denominan “heterónimos”. Tras una serie de experimentos, se muestra que Delta identifica textos de distintos heterónimos de Pessoa como textos pertenecientes a diferentes autores, es decir, Pessoa logra “engañar” el algoritmo. Este resultado pone de manifiesto la necesidad de mayor prudencia al momento de establecer la autoría a partir del método Delta y nos invita a prestar mayor atención a sus limitaciones. El siguiente texto discute la posibilidad de utilizar datos sobre el ritmo poético para la atribución de autoría. Petr Plecháč y David J. Birnbaum llevan a cabo una serie de experimentos y llegan a la conclusión de que la organización rítmica (y, en concreto, la regularidad acentual) puede funcionar como un rasgo significativo para el reconocimiento de la autoría.

El bloque de artículos se cierra con “Unread, yet preserved: A case study on survival of the 19th century printed poetry”, en el cual Antonina Martynenko indaga en problemas relacionados con la construcción de los *corpus* para la investigación literaria. Con la lectura distante, Moretti pretende leer “el gran sin leer” (*the great unread*, expresión de Margaret Cohen). Sin embargo, el tamaño mismo del *corpus* no garantiza su representatividad. Martynenko medita en cómo podría recopilarse un *corpus* “completo” de los libros de poesía del siglo XIX, teniendo en cuenta los datos históricos y los posibles sesgos de supervivencia. El análisis permite establecer diferentes “tasas de pérdida”, según las distintas

tipologías de fuentes, y también nos hace conscientes de los problemas de representatividad que existen incluso en los *corpus* aparentemente exhaustivos.

En la sección de notas publicamos un sucinto manifiesto, en el cual Igor Pilshchikov presenta un plan de acción para el desarrollo de la poética digital en el campo de la eslavística. Pilshchikov sostiene que es necesario escribir manifiestos de este tipo no solo para coordinar esfuerzos y reflexionar sobre el estado de la disciplina, sino también para superar una situación particular: las humanidades digitales han trabajado principalmente con materiales en inglés, y esto ha llevado a la presencia de sesgos en muchos de sus métodos. Para evitar los errores del “angloglobalismo” es necesario desarrollar programas de humanidades digitales que tengan en cuenta las especificidades de las lenguas nacionales.

En la sección de entrevistas se publican conversaciones con Franco Moretti y con Emil Volek que invitan a una reflexión teórica y, al mismo tiempo, que revelan la dimensión humana, biográfica e histórica de las teorías.

El número se cierra con una traducción y dos reseñas que funcionan, en conjunto, como una especie de estado del arte de los estudios cuantitativos actuales. El artículo del humanista digital italiano Fabio Ciotti “Modelos y métodos computacionales para la crítica literaria: el estado del arte”, traducido por Elena Pérez Palacio, ofrece un panorama nítido y eficaz de la crítica literaria computacional. Presenta, además, respuestas a las críticas más frecuentes en contra de este enfoque. John Alexander Contreras Caicedo reseña el libro de Andrew Piper *Enumerations: Data and Literary Study* (University of Chicago Press, 2018), una de las contribuciones más importantes de los últimos años al campo del formalismo cuantitativo. Laura Camila Gómez Camelo y Valeria Muñoz Landínez, a su vez, reseñan el libro de Petr Plecháč *Versification and Authorship Attribution* (Karolinum/ICL, 2021; con participación de Artjoms Šeļa), una investigación pionera en el campo de la estilometría computacional por su intento de enriquecer con métodos versológicos los estudios de atribución de autoría.

Después de repasar las diversas investigaciones presentadas en este número, quizás a la lectora se le ocurra una pregunta legítima: ¿las humanidades digitales responden a preguntas y problemas ya planteados, o ellas mismas formulan preguntas imprevistas? Para estos editores, la mayoría de los textos que aquí presentamos son del primer tipo: solucionan (o tratan de solucionar) problemas que desde antaño han sido evidentes para los estudiosos de la literatura. Sin embargo, nuestra esperanza no puede ser otra que, a partir de la continua

discusión y elaboración alrededor de estos asuntos (y el presente número participa de ello), esas preguntas insospechadas terminen por aparecer.¹

Anastasia Belousova

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Igor Pilshchikov

Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos

Universidad de Tallin, Tallin, Estonia

Editores invitados

¹ Una parte del trabajo de preparación de este número monográfico se ha realizado en el marco del proyecto de investigación PRG319, el cual ha recibido el apoyo del Consejo de Investigación de Estonia (ETAG).



Artículos

¿Cómo evaluar la fidelidad de una traducción?

Métodos cuantitativos en el estudio de las traducciones poéticas

Vera Polilova

Universidad Lomonósov de Moscú, Moscú, Rusia

polilovavs@my.msu.ru

Este artículo versa sobre los métodos de evaluación cuantitativa de la exactitud léxica y rítmica de las traducciones en verso y describe varios enfoques prácticos alrededor de este problema desarrollados dentro de la academia rusófona de los siglos xx y xxi. El método más conocido fue propuesto por el eminente académico Mijaíl L. Gaspárov (1975, 1986, 1989, etc.), para evaluar la correspondencia léxica entre las traducciones literales (*verbum pro verbum*) y las traducciones métricas basadas en ellas (traducción indirecta). Más tarde, este método fue usado por Gaspárov, y por otros investigadores, para comparar poemas originales y sus traducciones directas. Aparte del planteamiento gasparoviano del problema, el artículo presenta un ensayo relacionado con los métodos de evaluación cuantitativa de la exactitud léxica de las traducciones del investigador ucraniano Oleksandr M. Finkel. La segunda sección del trabajo demuestra las posibilidades del análisis cuantitativo a través de la revisión de tres traducciones métricas al ruso del poema “Reyerta” (1926) de Federico García Lorca, hechas por Valentín Ya. Parnaj (1940), Anatoli M. Gueleskul (1968) y Pável M. Grushkó (1975). Además, el artículo propone un breve *excursus* sobre la historia de la teoría formalista del texto poético y de la traducción poética que, en mi opinión, es la base teórica de los estudios comparativo-cuantitativos de la poesía en traducción.

Palabras clave: exactitud léxica; exactitud rítmica; fidelidad traductora; literalidad traductora.

Cómo citar este artículo (MLA): Polilova, Vera. “¿Cómo evaluar la fidelidad de una traducción? Métodos cuantitativos en el estudio de las traducciones poéticas”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 21-59.

Artículo original. Recibido: 15/01/23; aceptado: 12/04/2023. Publicado en línea: 01/07/2023.



How to Evaluate the Fidelity of a Translation? Quantitative Methods in the Study of Poetic Translations

This article discusses the quantitative evaluation methods of lexical and rhythmic exactness of verse translations. It describes the practical approaches to this problem developed within the Russian-speaking academia of the 20th and 21st centuries. The best-known method was proposed by the eminent scholar Mikhail L. Gasparov (1975, 1986, 1989, etc.) to evaluate the lexical correspondence between literal translations (*verbum pro verbum*) and metrical translations based on them (indirect translation). Later, Gasparov and other researchers applied this method to compare original poems and their direct translations. Apart from Gasparov's approach to the problem, the article presents related essays by Oleksandr M. Finkel (1966, published in 2001, 2006). The paper's second section demonstrates the possibilities of quantitative analysis on the example of three Russian metrical translations of Federico Garcia Lorca's poem "Reyerta" (1926) by Valentin Ya. Parnach (1940), Anatoly M. Geleskul (1968), and Pavel M. Grushko (1975). In addition, the article proposes a brief *excursus* on the history of the formalist theory of the poetic text and poetic translation, which should be considered the theoretical basis of comparative-quantitative studies of translated poetry.

Keywords: lexical exactness; rhythmic exactness; faithfulness; literalness in translation.

Como avaliar a fidelidade de uma tradução? Métodos quantitativos no estudo de traduções poéticas

Este artigo é dedicado aos métodos de avaliação quantitativa da exatidão lexical e rítmica das traduções de versos e descreve as abordagens práticas para esse problema, que foram desenvolvidas no seio da academia da academia russófona dos séculos xx e xxi. O método mais conhecido foi proposto pelo eminente estudioso Mikhail L. Gasparov (1975, 1986, 1989, etc.) para avaliar a correspondência lexical entre as traduções literais (*verbum pro verbum*) e as traduções métricas baseadas em elas (tradução indireta). Mais tarde, esse método foi aplicado pelo próprio Gasparov e outros investigadores para comparar poemas originais e as suas traduções diretas. Para além da abordagem gasparoviana do problema, o artigo apresenta um ensaio relacionado aos métodos de avaliação quantitativa da exatidão lexical em traduções do pesquisador ucraniano de Oleksandr M. Finkel. A segunda secção do artigo demonstra as possibilidades de análise quantitativa por meio de três traduções métricas para o russo do poema "Reyerta" (1926) de Federico García Lorca, feitas por Valentin Ya. Parnaj (1940), Anatoli M. Gueleskul (1968) e Pável M. Grushkó (1975). Além disso, o artigo oferece um breve *excursus* sobre a história da teoria formalista do texto poético e da tradução poética, que deve ser considerada a base teórica dos estudos comparativos-quantitativos da poesia traduzida.

Palavras-chave: exatidão lexical; exatidão rítmica; fidelidade; literalidade na tradução.

Introducción

LA CUESTIÓN DE LA CALIDAD de una traducción, especialmente de la posible fidelidad de la traducción en verso, es acuciante. La variedad y amplitud de enfoques que tenemos hoy en los estudios de traducción nos permite explorar el proceso y el resultado de una traducción sin emitir juicios de valor (“buena”, “mala”, “la mejor traducción”) ni prescripciones o recetas (instrucciones didácticas sobre cómo traducir), pero el problema de la exactitud sigue siendo primordial (y, sin duda, siempre lo será).

¿Esta traducción es correcta o incorrecta? Si hay versiones, ¿cuál de ellas es la más exacta y adecuada?, ¿qué traductores son los más profesionales y talentosos? Estas preguntas se las hacen invariablemente tanto los lectores como los estudiosos de la literatura. Sin embargo, el debate sobre la calidad, adecuación, fidelidad y literalidad de las traducciones continúa siendo un ámbito tradicional de evaluación especulativa, basada en impresiones subjetivas. El análisis de las traducciones, especialmente de las traducciones métricas y rimadas, se convierte fácilmente en la enumeración de errores o se construye como un listado mecánico de soluciones dadas en una determinada traducción y, entonces, tiene poco que ofrecer, no solo para la mente y el corazón del lector, sino también para la historia y la teoría de la traducción. Todas estas circunstancias son bien conocidas y se han debatido más de una vez en la interminable bibliografía sobre la traducción.

Para luchar contra la parcialidad y la irracionalidad en la evaluación de las traducciones, y crear una historia objetiva de la traducción, dos investigadores que trabajaban en la Unión Soviética, cada uno por su cuenta, propusieron en los años sesenta y setenta usar un enfoque cuantitativo para evaluar la fidelidad léxica. Por un lado, el estudio de Oleksandr M. Fínkel, escrito en 1966, prácticamente, pasó desapercibido y no fue publicado sino hasta el 2001. Y, por el otro, el trabajo de Mijaíl L. Gaspárov (1975) sobre este tema fue ampliado y desarrollado en sus propias investigaciones (1986, 1989, etc.) y en las de sus colegas.

A continuación, se analizará el propio método y sus variantes, sus limitaciones, su base teórica y los resultados de su aplicación. Además, se mostrarán las posibilidades del análisis cuantitativo léxico y rítmico a través del ejemplo de tres traducciones métricas al ruso del poema “Reyerta” (1926)

de Federico García Lorca, realizadas por Valentín Ya. Parnaj (1940), Anatoli M. Gueleskul (1968) y Pável M. Grushkó (1975).

Métodos de evaluación cuantitativa de la exactitud léxica: Oleksandr M. Fínkel y Mijaíl L. Gaspárov, sus predecesores y herederos

Aunque el método cuantitativo de evaluación de la exactitud léxica de la traducción propuesto por Mijaíl Gaspárov¹ ha conseguido mayor reconocimiento y popularidad en la academia rusa, el pionero en este campo, por lo que se puede juzgar hoy, fue Oleksandr Fínkel.² En 1966, este filólogo y traductor ucraniano, profesor de la Universidad de Járkov, escribió un artículo titulado “Las traducciones rusas de ‘Wanderers Nachtlied’ de Goethe”,³ el cual no pasó el filtro editorial y no fue publicado sino hasta principios del siglo XXI (2001, 2006⁴). Una característica novedosa de la obra de Fínkel, razón por la cual no se permitió su aparición en las páginas de revistas soviéticas,⁵ es el intento de calcular la cercanía de las traducciones con el original por medio del número de palabras coincidentes, sinónimas y añadidas por el traductor.

Fínkel era un investigador de renombre. En 1929, cuando apenas tenía 30 años, publicó en ucraniano el libro *Teoría y práctica de la traducción*, considerado como la primera monografía sobre la traducción en Europa del Este (Kalnichenko 452) y, a partir de allí, siguió estudiando los problemas de la traducción literaria y ejerciendo como traductor durante toda su vida. Sus últimos trabajos estuvieron dedicados al estudio comparativo de las traducciones y retraducciones del mismo poema: “El soneto 66 [de

1 Mijaíl Leónovich Gaspárov (1935-2005) fue investigador de la literatura, traductor y filólogo clásico ruso. Autor de obras fundamentales sobre el verso ruso y el verso europeo; historiador de la literatura antigua y la poesía rusa, teórico de la literatura, ensayista y poeta.

2 Oleksandr Moiséiovich (en ruso: Aleksandr Moiséevich) Finkel (1899-1968).

3 Fínkel “Nochnaia pesnia strannika”.

4 En 2001, el artículo fue impreso en un periódico; en 2006, en una revista lingüística. Ambas publicaciones fueron preparadas por Serguéi I. Guindin.

5 Ver Gindin, quien ofrece datos indirectos y directos del rechazo de los métodos cuantitativos en los estudios de traducción soviéticos en relación con la obra de Fínkel, y también habla del rechazo de la estadística en otros campos de los estudios literarios y la lingüística.

Shakespeare] en las traducciones rusas”, “Lérmontov y otros traductores de las ‘Hebrew Melody’ de Byron” y “‘Zapovit’ de Tarás Shevchenko en traducciones al ruso”.⁶ Dos de estos ensayos fueron publicados en *Masterstvo perevoda* (1967, 1970), la principal edición seriada soviética dedicada al tema de la traducción artística. Sin embargo, en los trabajos publicados no se menciona el enfoque cuantitativo, aunque se compara el número de palabras en los textos en cuestión (“Lermontov i drugie perevodchiki” 183).

Como es evidente, un estudio cuantitativo léxico puede criticarse, pues considerar el número de palabras coincidentes no equivale a evaluar la exactitud del significado. Una frase traducida puede estar formada por elementos próximos, pero distorsionar por completo el significado del texto original, y, aun así, por medio de una metodología cuantitativa, ser considerada “exacta”. A esta crítica se podría responder que el número de estos casos en las traducciones es escaso, incluso, en las de mala calidad. Ahora, el obstáculo que no permitió la publicación del artículo de Finkel fue la aversión característica de la época al análisis cuantitativo en los estudios literarios que se remonta a las luchas contra el formalismo de los años treinta. Tanto en el plano ideológico como investigativo, la preferencia por un enfoque adaptativo de la literatura en lengua extranjera, es decir, la firme convicción de que la traducción debe preservar el espíritu más que la letra de la obra, fue desafiada, aunque levemente, solo unos años más tarde, tras la muerte de Finkel.

En los años sesenta y setenta, en la periferia de la cultura ideológica soviética, el estructuralismo ya era tolerado; además, fue posible rehabilitar el legado formalista y publicar obras continuadoras de esta tradición en revistas de las ciudades de las repúblicas soviéticas, a pesar de que esto seguía estando prohibido en las capitales —Moscú y Leningrado—. En 1971, Gaspárov hizo un intento por desideologizar el campo de la crítica de la traducción,⁷ publicando un artículo titulado “Briúsov y el literalismo” (también aparece en *Masterstvo perevoda*, vol. 8), en el cual sugería abandonar la noción de “literalismo” como devaluadora. La discrepancia entre este trabajo y la teoría y la práctica y la crítica de la traducción dominantes era evidente, y el artículo fue precedido por un editorial, “Invitación al debate”, de Lev Ózerov.

6 “66-i sonet”, “Lermontov i drugie perevodchiki”, “‘Zapovit’ T. G. Shevchenka”.

7 La disputa alrededor de la traducción “creativa” y la traducción “filológica” —y más literal— en la Unión Soviética tiene su propia historia (Witt, Baskina), en la cual no es posible detenerse en este artículo.

En el tomo siguiente, los editores publicaron un bloque especial de réplicas bajo el título general “¿Retorno al literalismo? (A propósito del artículo de M. Gaspárov)”, en el cual se criticaba desde diversos ángulos el enfoque de Gaspárov sobre la literalidad. La traducción literal, la traducción palabra por palabra y el enfoque de extranjerización eran considerados despreciables por la corriente preponderante. Así, en tales circunstancias, un intento por medir objetivamente la exactitud de una traducción parecía revelar las deficiencias del método dominante y sonaba como una crítica velada al mismo.

El siguiente paso hacia un enfoque descriptivo-cuantitativo del estudio de la traducción literaria fue la obra de Gaspárov, publicada por primera vez en 1975, “La traducción interlineal y la medida de la exactitud” (“Podstrochnik i mera tochnosti”).⁸ Al igual que el trabajo inédito de Fínkel sobre las traducciones de Goethe, este ofrecía una metodología cuantitativa para analizar las relaciones léxicas, aunque no entre el original y la traducción, sino entre las traducciones interlineales y las traducciones poéticas. A partir de la comparación de los materiales preparatorios (traducciones interlineales) de la antología *Poesía de Armenia*⁹ (1916) con las traducciones poéticas contenidas en dicha antología, Gaspárov reflexiona sobre el problema de la exactitud y se cuestiona:

Las traducciones [...] pueden contraponerse como “exactas” (“literalistas” [...]) y “libres” (“creativas”, como suele expresarse hoy en día). Pero cabe preguntarse: si es posible expresar cuantitativamente estos conceptos, si es posible decir, en vez de simplemente “una traducción es más exacta y la otra más libre”, que “una traducción es un tanto [por ciento] más exacta y la otra es un tanto [por ciento] más libre”? (“Podstrochnik i mera tochnosti” 363)

Además, distingue varios tipos de correspondencia palabra por palabra entre el interlineal y la traducción:

- Reproducción exacta de una palabra.
- Sustitución de una palabra del texto por un sinónimo de la misma raíz.
- Sustitución de una palabra del texto por un sinónimo de distinta raíz.
- Omisión de una palabra del texto interlineal.
- Adición de palabras que no figuraban en el texto interlineal.

8 Ver, también, la versión del mismo trabajo en francés (“Juxtalinéaire et mesure de l’exactitude”) y Gasparov, “Briusov i podstrochnik”.

9 *Poesia Armenii*.

También, introduce dos índices: el índice de exactitud, que es la relación entre el número de palabras reproducidas y el número total de palabras del texto interlineal, y el índice de libertad, que corresponde a la relación entre el número de palabras añadidas arbitrariamente y el número total de palabras de la traducción poética. Ambos valores se expresan en porcentaje.

El planteamiento de Gaspárov está en concordancia con las sugerencias anteriores de Finkel:

La exactitud de una traducción se determina principalmente por el grado en que la composición léxica de la traducción se corresponde con la del original. Esto se expresa en los siguientes índices:

- (a) cuántas palabras del vocabulario de la traducción coinciden con el original;
- (b) cuántas palabras de la traducción son sinónimas del original;
- (c) cuántas palabras de la traducción aporta el traductor.

Todo esto puede expresarse en términos cuantitativos [...]. (“Nochnaia pesnia strannika” 120)¹⁰

Ahora, el artículo de Finkel no da criterios para distinguir entre traducción sinonímica y traducción exacta, lo cual no es fácil cuando se trabaja con textos en dos idiomas. Cuando uno trabaja con interlineales y traducciones, como en los primeros estudios de Gásparov sobre la exactitud de la traducción, este problema desaparece y, sin duda, es mucho más fácil diferenciar los tipos de sustituciones. Además, Finkel cuenta las palabras exactas y añadidas en proporción al número de palabras de la traducción, mientras que los índices de exactitud y libertad de Gaspárov son independientes entre ellos: la exactitud se determina por el número total de palabras significativas de los interlineales (o, en obras posteriores, del original) y por las palabras añadidas por el número de palabras de la traducción, lo cual es ciertamente más correcto.

Con Gaspárov como ejemplo, Violeta Nastopkiené, su colaboradora, aplicó con éxito el método de evaluación de la exactitud léxica de las traducciones y las versiones interlineales en su estudio de las traducciones al ruso de dos poemas de

10 Los resultados de Finkel: “Así pues, estamos autorizados a concluir que la traducción de Briúsov, que conservó el 63 % del léxico original y lo sustituyó en un 21 %, es mucho más exacta en este aspecto que la traducción de Annenski (37 % conservado y 53 % sustituido), y aún más que las traducciones de Pasternak y Lérmontov, que conservaron la mitad (29 % y 32 %) y sustituyeron casi tres veces más (59 % y 58 %)” (Finkel 122). Ambos porcentajes de Finkel se cuentan en relación con el número de palabras significativas de la traducción.

la poeta lituana Salomėja Nėris (usó los materiales de un concurso de traducción). Es allí, en el artículo de Nastopkienė: “Una experiencia en investigación sobre la exactitud de la traducción”,¹¹ publicado en 1981 en la Revista de la Universidad de Vilna *Literatūra*, donde se describe con mayor detalle el método de análisis y las peculiaridades de su aplicación. En 1986 Gaspárov publica un artículo sobre una traducción poética de Pushkin, en el cual, por primera vez, compara textos en distintas lenguas en lugar de la traducción y el texto interlineal (“‘De Jenófanes de Colofón’ de Pushkin. La poética de la traducción”¹²). En 1989, continuó con este enfoque en un artículo titulado “Ánnenski, traductor de Esquilo”.¹³ Cabe destacar que en esta obra Gaspárov aporta sus cálculos no solo para la traducción de Esquilo de Ánnenski, sino también para otros textos:

Para comparar, algunas cifras más. El 60 % que fue añadido por Ánnenski al coro de Las suplicantes [“Umoliaiushchie”] ni siquiera es el máximo posible de libertad. En su traducción del poema de Verlaine “Ia dolgo byl bezumen i pechalen...” [“Ô triste, triste était mon âme”], el índice de exactitud de Ánnenski es del 35 % y el de libertad del 70 %: casi tres cuartas partes del poema no fueron escritas por Verlaine, sino por Ánnenski. Las traducciones literalistas de Briúsov de los sonetos armenios tienen un índice de exactitud del 40 %, un índice de libertad del 25 % (¡no obstante las limitaciones adicionales debidas al rigor de la forma!). En las traducciones de Marshak de los sonetos shakespearianos (soneto 65) la exactitud es del 45 %, la libertad del 60 % (¡como en el coro de Ánnenski!). En la traducción de Pushkin de Chénier “Ty vianesh i molchish; pechal tebia snedaet...” [“Jeune fille, ton coeur avec nous veut se taire...”], la exactitud es del 50 %, la libertad del 40 %; en la de Merimée (“Vlaj v Venetsii” [“Le Morlaque à Venise”]), la exactitud es del 55 %, la libertad del 35 % (debido a la ausencia de rima). En conjunto, se puede afirmar que, en promedio, la exactitud de la traducción rusa en verso (necesaria para que sea considerada una traducción y no una imitación) es del 50 %, con un margen de error del 10 %, mientras que la libertad oscila dentro de un margen muy amplio y merece especial atención por parte de los investigadores. (“Annenski — perevodchik Esjila” 143)

11 “Opyt issledovania tochnosti perevoda”.

12 “Iz Ksenofana Kolofonskogo Pushkina. Poetika perevoda”.

13 “Annenski — perevodchik Esjila”.

La dificultad de aplicar el método gasparoviano al análisis de textos en dos lenguas, el original y la traducción, es evidente: a menudo es difícil trazar la línea divisoria entre la reproducción exacta de una palabra y un sinónimo. Se debe tener en cuenta que las lenguas difieren en su vocabulario, funciones de las partes de la oración, estructuras gramaticales y expresiones idiomáticas. Todos estos fenómenos complican el análisis comparativo. Además, los principios de categorización de las correspondencias palabra por palabra aplicados por Gaspárov en sus propias obras no están del todo claros. En primer lugar, no está bien definido si, al comparar originales y traducciones, tiene en cuenta como correspondencias exactas los casos en que en la traducción se utiliza un sinónimo o una palabra de otra parte de la oración. Como demostró mi revisión de los datos de Gaspárov sobre la exactitud léxica de las dos traducciones de la *Divina commedia* (“O novom perevode”), en su análisis comparativo del original y de la traducción, este entendía por palabra reproducida “exactamente” no solo aquellas coincidencias directas e indiscutibles, sino también casos de sustitución de parte de la oración y de utilización de sinónimos. En mis propios cálculos trato todos los casos controvertidos a favor del traductor.¹⁴

En 1997 se volvieron a publicar los artículos de Gaspárov con análisis cuantitativos en un volumen de sus obras escogidas. Hasta ese instante, dichos artículos eran casi desconocidos, pero, a partir de ese momento, otros investigadores empezaron a aplicar la metodología, lo cual condujo a que, en las dos últimas décadas, varios trabajos de análisis cuantitativos se publicaran. Este método cuantitativo se utiliza en tres situaciones principales:

1. Descripción comparativa de traducciones de un mismo original realizadas por distintos autores.¹⁵
2. Descripción del estilo de traducción de determinados traductores.¹⁶
3. Distinción entre las traducciones y las imitaciones y cuantificación de los géneros de traducción.

14 En el contexto actual, cuando existen los repositorios de datos abiertos en línea es deseable publicar los materiales analíticos en su totalidad. De este modo, quedaría claro la forma en la que se tienen en cuenta las correspondencias léxicas en un estudio concreto y sería posible comparar los resultados de distintos trabajos sin ninguna ambigüedad.

15 Por ejemplo, Pilshchikov, “Traditsii russkogo petrarkizma”.

16 Ostrovskaia, Mijailova, Zavialov, Polilova “Perevodcheskaia tejnika”, Andreev.

Solo un investigador¹⁷ ha aplicado esta última línea de estudio en sus trabajos, pero nos parece muy prometedora y requiere un mayor desarrollo. A través del método gasparoviano, Igor Píshchikov diferenció traducciones libres de imitaciones en la poesía traducida de la Edad de Oro rusa. Como resultado de su análisis, observó que los índices de exactitud y libertad en las “imitaciones” y “traducciones libres” del poeta ruso Batiushkov se distancian. Así, los géneros de traducción, al igual que los géneros literarios en general, difieren entre ellos en la proporción de la presencia de uno u otro rasgo relevante.

La metodología de Fínkel y Gaspárov para cuantificar la exactitud de la traducción está vinculada genéticamente a la tradición formalista de los años veinte y treinta. El interés por el problema de la traducción artística en esta época fue estimulado por la ola de crecimiento de la actividad editorial en el nuevo Estado soviético y, también, fue impulsado por la demanda de las nuevas instituciones, imprentas e institutos de investigación (Baskina 5-9 et passim). En esa época, los aportes principales a los debates sobre la traducción poética fueron hechos por destacados estudiosos y traductores de Moscú, Leningrado y Járkov (entre ellos el joven Fínkel), en su mayoría representantes de la corriente formalista. Su activa labor nos permite hablar de la aparición de una escuela de traducción filológica en la URSS de este periodo. Una escuela que, debido a las circunstancias cambiantes, fue derrotada y tachada de literalista, y cuyos resultados y logros fueron relegados al olvido durante décadas, pero que, a pesar de todo, sobrevivieron en la clandestinidad. En los últimos años, ideas, búsquedas y traducciones de la época se han convertido en objetos de interés (Pym, Ayvazyan; Schippel, Zwischenberger; Baskina).

Los temas clave que se debatieron entonces fueron el de la traducción equimétrica y la exactitud verbal y figurativa. La teoría formalista del texto se caracterizaba por la división del texto en niveles (figurativo, verbal, fonético, etc.) y, a su vez, cada nivel requería atención en la traducción. A nivel fonético, la exigencia de exactitud requería la preservación de la métrica y la rima (la tradición de la traducción métrica, es decir, la reproducción e imitación de la versificación del texto fuente, sigue siendo prominente en la cultura poética rusa hasta nuestros días), la composición verbal, las figuras

17 Píshchikov “Batiushkov i literatura Italii: dissertatsia” 195-202, 369, “Batiushkov i literatura Italii” 63-71).

estilísticas, etc. Estos fructíferos debates apenas se reflejan en artículos y ensayos. Aparte de los casi olvidados artículos de Andréi V. Fiódorov¹⁸ y el trabajo del investigador de traducciones ucraniano Volodímir Derzhavin, las ideas de este periodo quedaron inéditas y abandonadas.

En esa misma época nació la idea de que la traducción podía estudiarse de forma descriptiva y no prescriptiva. Esta idea fue cultivada por Borís Yarij, uno de los principales investigadores de la época y destacado traductor, cuyo legado ejerció una profunda influencia en Gaspárov. En su obra principal, *La metodología de los estudios literarios exactos*,¹⁹ la cual se publicó completa hasta 2006,²⁰ dedica un párrafo a la traductología:

La traductología se encuentra actualmente en la fase primitiva de una disciplina normativa. Todo el mundo enseña cómo no traducir (menos frecuentemente, cómo hacerlo); nadie se ha molestado en abordar cómo se traduce [realmente] [...]. Casi al final [de mi vida] puse los fundamentos para el trabajo sobre el cual se podría construir un nuevo estudio descriptivo de la traducción [...] se trataba de hacer un fichero de los métodos de traducción, principalmente comparando varias traducciones de un mismo original. Las fichas debían clasificarse por métodos de traducción, así como por la forma del original (imagen, sintaxis, expresiones idiomáticas, etc.). Ya las primeras 5.000 fichas podrían proporcionar material para una sistematización rudimentaria de las técnicas de traducción. (Yarij 41)

Más aún, sabemos que en el círculo de traductores y filólogos de la segunda mitad de la década del veinte se debatió la posibilidad de la evaluación cuantitativa de la exactitud de traducciones poéticas (Yarij 632; Baskina 53). Tanto Fínkel como Gaspárov podrían haber conocido estas discusiones. En cualquier caso, es lógico que Fínkel, cuya carrera académica se inició en los años veinte, y Gaspárov, quien se autoproclamó heredero académico de Borís Jarjo, propusieran el estudio de la traducción mediante un análisis cuantitativo del léxico.

18 Ver Fiodorov “Problema stjotvornogo perevoda” y “Zvukovaia forma”.

19 “Metodologia tochnogo literaturovedenia”.

20 Sobre Yarij véanse: Pilshchikov “Formalismo Cuantitativo”, Carpi.

Métodos de evaluación cuantitativa de la exactitud rítmica en versología

Los estudios comparativos de la rítmica de traducciones y originales no se hacen, en su mayoría, en el marco de la traductología, sino en el de la métrica o versología comparada. Los versólogos que trabajan en la tradición del “método ruso” (Bailey, “The Russian linguistic-statistical method”), es decir, el análisis cuantitativo de la estructura rítmica del verso, empezaron sus trabajos comparatistas analizando las diferencias rítmicas entre las formas métricas rusas más estudiadas y las formas extranjeras homónimas. Los títulos de los artículos clásicos sobre rítmica comparada dan testimonio de aquel enfoque: “El pentámetro yámbico búlgaro comparado con el ruso”²¹ (Jakobson), “Metrical Typology: English, German, and Russian Dolnik” (Tarlinskaja), etc.²²

En la actualidad, el interés en este campo se dirige hacia la recopilación y sistematización de información sobre las traducciones equimétricas y equirrítmicas y sobre las influencias rítmicas interlingüísticas. Boris Tomashevski parece haber sido el primero en descubrir, hace cien años, este último fenómeno, mostrando la influencia del ritmo del *décasyllabe* francés en el ritmo del pentámetro yámbico de Piotr Viázemski, el poeta contemporáneo de Pushkin (Tomashevski 226-227). Más tarde, James Bailey estudió este tema (“Blok and Heine”), a partir de los materiales del ritmo de los poemas originales de Heine y de sus traducciones al ruso realizadas por Aleksandr Blok. Esto, también, lo hicieron Gaspárov (“Verso italiano: silábico o silabotónico”²³), a través de los ejemplos de traducciones rusas del endecasílabo de Dante y Mickiewicz, y Marina Tarlinskaja, en un trabajo sobre la imitación que hizo el traductor Iván Aksiónov de los rasgos rítmicos del yambo inglés (“¿Un literalismo rítmico?”²⁴). Entre los trabajos recientes de este tipo se encuentran aquellos —Liapin, Pilshchikov— sobre la rítmica comparativa del verso acentual ruso y alemán (Heine y traducciones) y sobre los límites lingüísticos de la traducción equimétrica y equirrítmica, así como un artículo sobre las traducciones equirrítmicas del alemán de

21 “Bolgarski piatistopny iamb v sopostavlenii s russkim”.

22 Ver más información sobre esta línea de investigación en Polilova, Pilshchikov, Belousova.

23 “Italianski stij: sillabika ili sillabo-tonika”.

24 “Ritmicheskij bukvalizm?”.

Ósip Brik —Polilova²⁵—. En los trabajos mencionados, se han propuesto varios términos para el fenómeno de la imitación rítmica interlingüística: “estilización rítmica”, “literalismo rítmico”, “calco rítmico”.

La experiencia de los estudiosos del verso puede utilizarse en el análisis de cualquier traducción en verso, pero, por supuesto, la aplicación más productiva del análisis cuantitativo del ritmo se da en el caso de que el traductor intente reproducir la estructura rítmica del texto original. En tal caso, debe compararse la frecuencia de uso de patrones rítmicos, así como su distribución. Como veremos en la próxima sección, algunos traductores tienden a copiar las estructuras rítmicas línea por línea. Sugiero que este rasgo se considere una característica significativa de su estilo traductor.

Análisis cuantitativo léxico y rítmico de las traducciones métricas rusas del poema lorquiano “Reyerta” (1926) realizadas por Valentín Parnaj (1940), Anatoli Gueleskul (1968) y Pável Grushkó (1975)

Para mostrar cómo se efectúa en términos prácticos un análisis cuantitativo comparativo léxico-rítmico de traducciones poéticas, hemos elegido tres traducciones métricas rimadas del romance “Reyerta” (1926) de Federico García Lorca. Estas fueron hechas por ilustres traductores con una excelente reputación artística:

1. Valentín Parnaj (1891-1951): poeta, pionero del jazz soviético y traductor del español y del francés, representante de la generación de la Edad de Plata rusa.
2. Anatoli Gueleskul (1934-2011): el traductor más apreciado de la obra lorquiana y considerado como uno de los mejores traductores de poesía lírica de la historia de la traducción artística rusa (tradujo sobre todo del español, polaco y francés).
3. Pável Grushkó (nacido en 1934): poeta, traductor y dramaturgo especializado en la traducción de la poesía de idioma español.

Los tres usaron en sus versiones de “Reyerta” el verso acentual ruso (*dólnik*) con tres acentos principales, que imita el octosílabo español.

25 “Osip Brik i stijotvorny perevod”.

En consecuencia, las tres traducciones tienen una estructura formal similar y los traductores se ven igualmente condicionados por la longitud de los versos y la rima.

El anexo 1 contiene cuadros que muestran el proceso de comparación. Las partes significativas de la oración (sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios) se extraen secuencialmente de los fragmentos originales y de sus traducciones. Los numerales se cuentan como sustantivos o adjetivos según el tipo, los participios como adjetivos, los gerundios como verbos y los pronombres y auxiliares no se contabilizan.

Este es un ejemplo de fijación de correspondencia léxica para las primeras líneas de “Reyerta” y de su traducción por Pável Grushkó (1975).

Tabla 1. Fijación de correspondencia léxica²⁶

“Reyerta” F. García Lorca (1926)	“Схватка” Traducción de Pável Grushkó (1975)
En la mitad del barranco	Сойдясь посредине лога,
las navajas de Albacete,	ножи альбасетской стали
bellas de sangre contraria,	вражьей кровью влажнеют,
relucen como los peces.	как рыбы из алой стаи.
mitad	посредине
barranco	лог
navaja	нож
Albacete	альбасетский
bello	X
sangre	кровь
contrario	вражий
relucir	X
pez	рыба
	<i>сойтись</i>
	<i>сталь</i>
	<i>влажнеть</i>
	<i>алый</i>
	<i>стая*</i>

²⁶ Esta y todas las tablas son propias. Al final de la columna están en cursiva las palabras añadidas por el traductor. Si la palabra original no tiene correspondencia en la traducción, se pondrá una x en la columna. Las palabras añadidas en posición de rima están marcadas con un asterisco.

En los cuadros descritos se pueden rastrear las tendencias generales y las diferencias en las traducciones. Con esta forma de registro es fácil ver las correspondencias léxicas no solo entre la traducción en cuestión y el original, sino también entre todas las traducciones, como en el caso de estas líneas:

El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.

Tabla 2. Correspondencias léxicas

“Reyerta” F. García Lorca (1926)	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)	“Схватка” Traducción de Pável Grushkó (1975)
juez	судья	судья	судья
guardia	жандарм	жандарм	жандарм
civil	X	X	X
olivar	маслина	масличный	роща
venir	проходить	идти	крастись
sangre	кровь	кровь	кровь
resbalado	X	X	X
gemir	стонать	стонать	лепетать
mudo	X	немой	тихо
canción	напев	песнь	напев
serpiente	змеиный	змеиный	змеиный

Todos los traductores omiten la palabra *civil*, redundante en ruso, y se niegan a utilizar el adjetivo *resbalada*. *Olivar*, que en ruso se traduce por la expresión “arboleda de olivas”, recibe tres implementaciones diferentes.

Un caso interesante es la traducción de las palabras *lirio* y *granada*. Hemos contado como sinónimos la variante de Parnaj *лилия* (aunque no es exacta como equivalente de “lirio”, ciertamente se trata de una flor azul, que tiene en ruso el nombre *ирис*), al igual que *мак* (amapola) y *гвоздика* (clavel). Es obvio que Gueleskul y Grushkó eligieron flores rojas diferentes a la granada, porque para el lector ruso esta (*гранат*) es una fruta. La consideración de estos casos como exactos o inexactos requiere un debate más profundo.

Tabla 3. Correspondencias léxicas (traducción de las palabras *lirio* y *granada*)

“Reyerta” F. García Lorca (1926)	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)	“Схватка” Traducción de Pável Grushkó (1975)
lirio	лилия	ирис	ирис
granada	гранат	гвоздика	мак

En conjunto, obtuvimos los siguientes resultados (en cifras absolutas):

Tabla 4. Correspondencias léxicas en cifras absolutas (reproducción exacta de palabras del texto original, adición de palabras, omisión de palabras)

	Número de palabras significativas del texto original “Reyerta”	Número de palabras significativas de la traducción	Reproducción exacta de palabras del texto original	Adición de palabras	Omisión de palabras del texto original
Parnaj	99	106	77	29	22
Gueleskul	99	104	67	37	32
Grushkó	99	114	77	37	22

Al calcular los índices de exactitud (la relación entre el número de palabras reproducidas y el número total de palabras del texto original) y de libertad (la relación entre el número de palabras añadidas arbitrariamente y el número total de palabras de la traducción poética) pudimos evaluar cuantitativamente la fidelidad léxica de las traducciones en cuestión.

Tabla 5. Fidelidad léxica

Traductor	Índice de exactitud	Índice de libertad
Parnaj	78%	27%
Gueleskul	68%	36%
Grushkó	78%	32%

Todos los traductores obtienen buenos resultados. Por estudios anteriores, sabemos que los traductores más profesionales alcanzan un nivel de exactitud superior al 60 % e, incluso, más del 70 %. Parnaj traduce más literalmente y

Gueleskul más libremente, lo cual concuerda con sus reputaciones. El grado de libertad del 30-40 % está al nivel de la norma común de la traducción poética rusa (Pilshchikov, “Traditsii russkogo petrarkizma” 150).

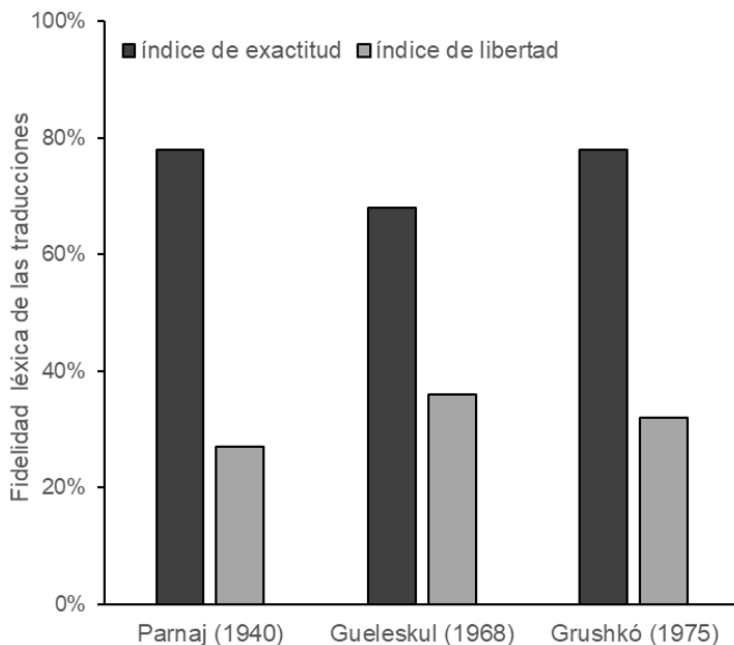


Imagen 1. Fidelidad léxica²⁷

Es muy importante el hecho de que las tres traducciones son métricas y rimadas, es decir, que, en todos los casos, los traductores se vieron limitados por parámetros formales. El verso de Parnaj es el más regular: utiliza solo versos octosílabos de tres acentos métricos (se ha propuesto el nombre de pseudosilábico para este tipo de verso).²⁸ La mayoría de los versos de las traducciones de Gueleskul y Grushkó tienen ocho sílabas, pero otros versos contienen desviaciones en la longitud silábica.

Respecto a la exactitud rítmica, las traducciones son bastante diferentes entre ellas. Ver el anexo 2 y las tablas 6-7 y las imágenes 2-3.

²⁷ Esta y todas las figuras son propias.

²⁸ Gasparov, “Russki stij nachala xx veka” 160.

Tabla 6. Tipos de ritmo

Tipo de ritmo	“Reyerta” F. García Lorca (1926)	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)	“Схватка” Traducción de Пável Grushkó (1975)
Número de líneas del ritmo binario (trocaico)	14	0	0	0
Número de líneas del ritmo mixto (<i>dólnik</i> puro)	14	20	18	32
Número de líneas del ritmo ternario	10	18	20	8

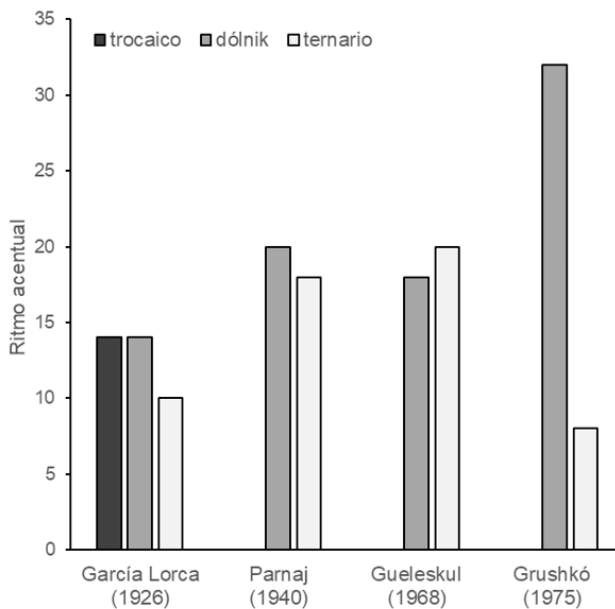
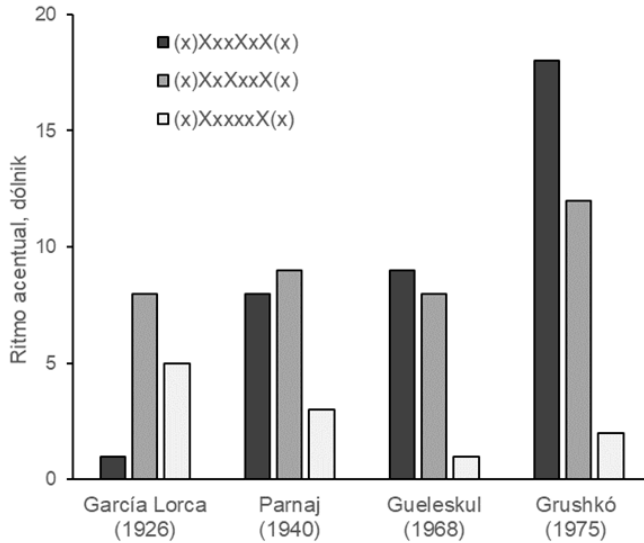


Imagen 2. Ritmo acentual

Tabla 7. Patrones del ritmo mixto

Patrones del ritmo mixto (<i>dólnik</i> puro)	García Lorca	Parnaj	Gueleskul	Grushkó
(x)XxxXxX(x)	1	8	9	18
(x)XxXxxX(x)	8	9	8	12
(x)XxxxxX(x)	5	3	1	2

**Imagen 3.** Ritmo acentual (*dólnik*)

La principal diferencia entre el ritmo de las traducciones y el del original es que los traductores rusos no reproducen las líneas de estructura binaria (trocaica).

Al repasar someramente las figuras se revela que la traducción de Grushkó es la que más se desvía de las tendencias rítmicas del original. Esto se expresa no solo en el ritmo general de la traducción, sino también en el nivel de las correspondencias rítmicas exactas línea por línea.

Por su parte, la versión de Parnaj copia rítmicamente línea por línea los 12 versos originales, por ejemplo, en la traducción de los cuatro versos siguientes, tres de los cuales son rítmicamente idénticos a los versos correspondientes del original:

Tabla 8. Correspondencia rítmica interlineal

El toro de la reyerta	2, 7	xXxxxxXx	xXxxXxXx	Неистовый бык раздора
se sube por las paredes.	2, 7	xXxxxxXx	xXxxxxXx	Кидается на обрывы.
Ángeles negros traían	1, 4, 7	XxxXxxXx	XxxXxxXx	Чёрные ангелы смерти
pañuelos y agua de nieve.	2, 4, 7	xXxXxxXx	xXxXxxXx	Приносят лёд и рубахи [...]

La versión de Gueleskul tiene 6 de estas líneas idénticas. La versión de Grushkó solo tiene 3 líneas idénticas (ver, en el anexo 2, cómo las líneas rítmicamente congruentes aparecen en gris).

Propongo que, en lo sucesivo, nos refiramos a este parámetro del verso traducido como *Índice de correspondencia rítmica interlineal (línea por línea)*.

Está claro que Parnaj reproduce deliberadamente la estructura rítmica del texto español, copiando los patrones de las líneas traducidas y esforzándose por lograr la exactitud no solo léxica, sino también auditiva. ¿Existen ejemplos similares en la obra de otros traductores rusos o de otras lenguas? Esta pregunta solo puede responderse aplicando con denuedo el método de análisis de la exactitud rítmica que se propone en este artículo.

Un análisis cuantitativo de la exactitud léxica y rítmica de las tres versiones del poema de García Lorca nos lleva a la siguiente conclusión: todas las traducciones muestran un alto nivel de adecuación al original. Las discrepancias a nivel de la precisión léxica no son dramáticas, el ritmo se reproduce teniendo en cuenta las posibilidades del verso ruso. La traducción de Parnaj supera en precisión léxica y rítmica a las traducciones posteriores, respetando estrictamente el verso octosílabo y copiando línea por línea los patrones rítmicos, en un grado notablemente mayor que las demás traducciones. Estas diferencias deben atribuirse no solo al estilo y a la técnica individuales de Parnaj, sino también a las modas cambiantes de la traducción poética. En los periodos de preguerra y posguerra, distintas escuelas de traducción (literalista y creativa, respectivamente) fueron dominantes y el trabajo de los traductores refleja un cambio general de tendencias.

Obras citadas

Andreev, Mijail. “Gasparov-perevodchik Ariosto”. *Voprosy literatury*, núm. 5, 2005, págs. 25-31.

- Bailey, James. "Blok and Heine: An Episode from the History of Russian *dol'niki*". *Slavic and East European Journal*, vol. 13, núm. 1, 1969, págs. 1-22.
- . "The Russian Linguistic-statistical Method for Studying Poetic Rhythm: A Review Article". *Slavic and East European Journal*, vol. 23, núm. 2, 1979, págs. 251-261.
- Baskina, Maria E. "Filologicheski tochny perevod 1920-1930-j godov: liudi i institutsyi". *Judozhestvenno-filologicheski perevod 1920-1930-j godov*. Editado por Maria E. Baskina y Vera V. Filicheva. San Petersburgo, Nestor-Istoria, 2021, págs. 5-80.
- Carpi, Guido. "Per una scienza esatta della letteratura: Jarcho e la sua metodologia". *Russica Romana*, vol. 14, 2006, págs. 145-151.
- Finkel, Aleksandr M. "66-i sonet [Shekspira] v russkij perevodaj". *Masterstvo perevoda*. Vol. 5. Moscú, Sovetski pisatel, 1968, págs. 161-182.
- . "Lermontov i drugie perevodchiki 'Evreiskoi melodii' [Hebrew Melody] Bairona". *Masterstvo perevoda*, Vol. 6. Moscú, Sovetski pisatel, 1970, págs. 169-200.
- . "Nochnaia pesnia strannika' [Wanderers Nachtlied] Giote v russkij perevodaj". *Russki iazyk: Ezhenedelnoe prilozhenie k gazete Pervoe sentiabria*, núm. 13, 2001, págs. 6-12. Web. 15 de enero 2023. <https://rus.1sept.ru/article.php?ID=200101307>
- . "Nochnaia pesnia strannika' [Wanderers Nachtlied] Giote v russkij perevodaj". *Moskovski lingvisticheski zhurnal*, vol. 9, núm. 1, 2006, págs. 109-140.
- . *Teoria i praktika perekladu*. Kharkiv, Derzhavne vidavnitstvo Ukraini, 1929.
- . "'Zapovit'" T. G. Shevchenka v rosiiskij perekladaj". *Movoznavstvo*, núm. 2, 1975, págs. 67-75.
- Fiodorov, Andrei V. "Problema stijotvornogo perevoda". *Poetika: Vremennik Otdela slovesnykh iskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*. Vol. 2. Leningrado, Academia, 1928, págs. 104-118.
- . "Zvukovaia forma stijotvornogo perevoda (Voprosy metriki i fonetiki)". *Poetika: Vremennik Otdela slovesnykh iskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*. Vol. 4. Leningrado, Academia, 1928, págs. 45-69.
- Gaspárov, Mijail L. "Briusov i bukvalizm (Po neizdannym materialam k perevodu 'Eneidy')". *Masterstvo perevoda*. Vol. 8. Moscú, Sovetski pisatel, 1971, págs. 88-128.
- . "Italianski stij: sillabika ili sillabo-tonika?". *Problemy strukturnoi lingvistiki* 1978. Editado por Viktor P. Grigoriev. Moscú, Nauka, 1981, págs. 199-218.

- . “Juxtalinéaire et mesure de l’exactitude”. *mema: Journal des traducteurs*, vol. 37, 1992, págs. 50-58. DOI: <https://doi.org/10.7202/002809ar>
- . “‘Iz Ksenofana Kolofonskogo’ Pushkina. Poetika perevoda”. *Izbrannye trudy*, T. 2. Moscú, Iazyki russkoi kultury, 1997, págs. 88-99.
- . “Briusov i podstrochnik. Popytka izmerenia”. *Izbrannye trudy*. T. 2. Moscú, Iazyki russkoi kultury, 1997, págs. 130-140.
- . “Annenski — perevodchik Esjila”. *Izbrannye trudy*, t. 2, Moscú, Iazyki russkoi kultury, 1997, págs. 141-147.
- . *Russki stij nachala xx veka v kommentariaj*. Moscú, Fortuna limited, 2001.
- . “Podstrochnik i mera tochnosti”. *O russkoi poezii. Analizy. Interpretacii. Jarakteristiki*. Moscú, Azbuka, 2001, págs. 361-372.
- . “O novom perevode ‘Ada’ Dante, vypolnennom V. G. Marantsmanom”. *Bozhestvennaia komediia*. Dante Alighieri. San Peterburgo, Amfora, 2006, págs. 5-8.
- Gindin, Serguei I. “Pochemu gumanitarii ne sklonny doveriat chislu? (Posleslovie k svidetelstvu I. I. Kovtunovoi)”. *Vestnik Rossiiskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seria: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kulturologia*, núm. 6, 2008, págs. 216-226.
- Jakobson, Roman. “Bolgarski piatistopny iamb v sopostavlenii s russkim”. *Selected Writings*. Vol. 5. El Haya, Mouton, 1979, págs. 135-146.
- Kalnichenko, Aleksandr A. “Diskussia o (g)omologicheskom (stilizatsionnom) i analogicheskom perevode v Ukraine v kontse 1920-j godov (V. N. Derzhavin i A. M. Finkel)”. *Judozhestvenno-filologicheski perevod 1920-1930-j godov*. Editado por Maria E. Baskina, y Vera V. Filicheva. San Peterburgo, Nestor-Istoria, 2021, págs. 449-511.
- Liapin, Sergey y Igor Pilshchikov. “‘Ein Fichtenbaum steht einsam’ and the Typology of the Russian *dolnik*”. *Studia Metrica et Poetica*, vol. 2, núm. 1, 2015, págs. 58-80.
- Mijailova, Irina M. “O perevodcheskoi strategii E. V. Vitkovskogo (perevody s niderlandskogo yazyka)”. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seria 9. Filologia. Vostokovedenie. Zhurnalistika*, vol. 2, núm. 2, 2008, págs. 175-180.
- Misnikevich, Tatiana. “‘Literally, to Recreate in Another Language’: Concerning the Specifics of the Translation Style of Fiodor Sologub”. *Russkaia literatura*, núm. 4, págs. 23-129. DOI: <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2021-4-123-129>
- Nastopkiené, Violeta V. “Opyt issledovania tochnosti perevoda kolichestvennymi metodami”. *Literatūra*, t. XXIII, núm. 2, 1981, págs. 53-70.

- Ostrovskaja, Elena S. *Innokenti Annenski i francuzskaia poezia xix v.: dissertatsia kandidata filologicheskij nauk*. Tesis doctoral, Moscú, 1998.
- Pilshchikov Igor A. *Batiushkov i literatura Italii: dissertatsia kandidata filologicheskij nauk*. Tesis doctoral, Moscú, 1999.
- . *Batiushkov i literatura Italii: Filologicheskie razyskaniia*. Moscú, Yazyki slavianskoi kultury, 2003.
- . “Traditsii ‘russkogo petrarkizma’ i sonety Petrarki v perevode M. Kuzmina”. *Mijail Kuzmin: Literaturnaia sudba i judozhestvennaia sreda*. Editado por Pavel V. Dmitriev y Aleksandr V. Lavrov. San Petersburgo, 2015, págs. 139-157.
- . “Formalismo cuantitativo ‘viejo’ y ‘nuevo’ (El Círculo Lingüístico de Moscú y El Laboratorio Literario De Stanford)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 265-295. DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98440>
- Polilova, Vera S. “Perevodcheskaia tejnika M. Lozinskogo i A. Iljushina: popytka izmerenia”. *Alexandro Il’usino septuagenario oblata*. Editado por Marina V. Akimova et al. Moscú, Novoe izdatelstvo, 2011, págs. 191-195.
- . “Osip Brik i stijotvorny perevod (k probleme ekviritmicheskogo perevoda)”. *Brikovski sbornik*. Editado por Georgi V. Vekshin. Moscú, Azbukovnik, 2014, págs. 158-169.
- Polilova, Vera S., Igor A. Pilshchikov y Anastasia S. Belousova. “Comparative Verse Studies in Russia and Globally”. *Voprosy Jazykoznanija*, núm. 2, 2022, págs. 125-150. DOI: <https://doi.org/10.31857/0373-658X.2022.2.125-150>
- Pym, Anthony, Ayvazyan, Nune. “The Case of the Missing Russian Translation Theories”. *Translation Studies*, vol. 8, núm. 3, 2015, págs. 32-341.
- Schippel, Larisa, y Cornelia Zwischenberger, editores. *Going East: Discovering New and Alternative Traditions in Translation Studies*. Berlín, Frank & Timme, 2017.
- Tarlinskaja, Marina. “Metrical Typology: English, German, and Russian *dolnik* Verse”. *Comparative Literature*, núm. 1, 1992, págs. 1-21.
- . “Ritmicheskij bukvalizm? O tom, kak Ivan Aksionov perevodil elizavetintsev”. *Slavianski stij: Stijovedenie, lingvistika i poetika*. Editado por Mijail L. Gasparov. Moscú, Nauka, 1996, págs. 147-155.
- Tomashevski, Boris V. “Piatistopny iamb Pushkina”. *Izbrannye raboty o stije*. San Petersburgo, spbgu, 2008, págs. 140-242.
- Witt, Susanna. “Between the Lines: Totalitarianism and Translation in the USSR”. *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*. Editado por Brian James Baer. Amsterdam, John Benjamins, 2011, págs. 149-170.

Yarjó, Boris. *Metodologiya tochnogo literaturovedenia: Izbrannye trudy po teorii literatury*. Editado por M. V. Akimova, I. A. Pilshchikov y M. I. Shapir. Moscú, Yazyki slavianskij kultur, 2006.

Zavialov, Sergei A. “Viacheslav Ivanov–perevodchik grecheskoi liriki”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, núm. 95, 2009, págs. 163-184.

Sobre la autora

Vera Polilova es Licenciada en Literatura Europea y Lenguas Romances y tiene un doctorado en Literatura Rusa y Europea. Actualmente, es investigadora Senior del Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú. Sus intereses de investigación son la métrica y la poética comparadas y la traductología. Coordina el equipo que desarrolla CPCL, el Sistema de Información sobre la Poética Comparada y Literatura Comparada (<http://es.cpcl.info/>). Algunas de sus publicaciones recientes son: “The Poetics of the Carnation: the Word and the Image in Russian Poetry from Trediakovsky to Brodsky (in the Context of European Tradition). P. 1-3” (en ruso; *Imagology and Comparative Studies*, 2022-2023), “Russian Verse Studies after Gasparov” (*Studia Metrica et Poetica*, 2021), “Marina Tsvetáyeva, traductora de Federico García Lorca: historia y poética de las traducciones perdidas al francés” (*Mundo eslavo*, 2020), “Spanish Romancero in Russian and the Semantization of Verse Form” (*Studia Metrica et Poetica*, 2018).

Sobre el artículo

Esta investigación fue realizada en el marco de los proyectos 19-78-10132 (el análisis comparativo del ritmo del poema de F. García Lorca “Reyerta” y sus traducciones al ruso y la revisión bibliográfica relacionada con el estudio comparado del ritmo; <https://rscf.ru/project/19-78-10132/>) y 22-78-10153 (el estudio comparativo de la exactitud léxica de las traducciones poéticas según el método de evaluación cuantitativa y la revisión bibliográfica relacionada con este método; <https://rscf.ru/project/22-78-10153/>) que se llevan a cabo en el Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Estatal de Moscú con el apoyo del Fondo Científico Ruso. La autora agradece a Anastasia Belousova, Paula Ruiz, Santiago Méndez y a un evaluador anónimo por sus comentarios y sugerencias.

Анехо 1. Fidelidad léxica

“Reyería” F. García Lorca (1926)	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)	“Схватка” Traducción de Pável Grushkó (1975)
En la mitad del barranco	В черных глубинах ущелья	В токе враждующей крови	Сойдась посредине лога,
las navajas de Albacete,	Две альбасетских навахи,	над котловиной лесною	ножи альбасетской стали
bellas de sangre contraria,	Красуясь вражеской кровью,	нож альбасетской работы	вражьей кровью влажнеют,
relucen como los peses.	Блещат, как рыбы во мраке.	засеребрился блесною.	как рыбы из алой стаи.
mitad	глубина	Х	посредине
barranco	ущелье	котловина	лог
navaja	наваха	нож	нож
Albacete	альбасетский	альбасетский	альбасетский
bello	красоваться	Х	Х
sangre	кровь	кровь	кровь
contrario	вражеский	враждующий	вражий
relucir	блестеть	засеребриться	Х
pez	рыба	Х	рыба
	черный	ток	сойтись
	два	лесной*	сталь*
	мрак*	работа	влажнеть
		блесна*	алый
			стая*

“Reyerta” F. García Lorca (1926)	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)	“Схватка” Traducción de Pável Grushkó (1975)
Una dura luz de naípe	Под острой иглою света	Отблеском карты атласной	Карточный свет тасует
recorta en el agrio verde,	Из резкой листвы возникли	луч беспощадно и скупо	в сумерках едко-зеленых
caballos enfurecidos	Морды коней иступленных,	высветил профили конных	профили конников злобных
y perfiles de jinetes.	Профили всадников диких.	и лошадиные крупы.	и морды коней взбешенных.
duro	X	X	X
luz	свет	луч	свет
naípe	X	карта	карточный
recortar	X	высветить	X
agrio	резкий	X	едко
verde	листва	X	зеленый
caballo	конь	лошадиный	конь
enfurecido	иступленный	X	взбешенный
perfil	профиль	профиль	профиль
jinete	всадник	конный	конник
	острый	отблеск	тасовать
	игла	атласный	сумерки
	возникать*	беспощадно	злобный
	морда	скупо*	морда

дикий*		круп*	
“Reyerta” F. García Lorca (1926)	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)	“Схватка” Traducción de Pável Grushkó (1975)
En la cora de un olivo	Горестно плачут старухи	Заголосили старухи	Две матери стонут, пряча
Лloran dos viejas mujeres.	Под сенью древней оливы.	в гулких деревьях сьерры.	в листву масляничную лица.
El toro de la reyerta	Неистовый бык раздора	Бык застарелой распри	А битва быком безумным
se sube por las paredes.	Кидается на обрывы.	ринулся на барьеры.	в загоне тесном ярится.
cora	сень	X	листва
olivo	олива	дерево	масляничный
Лlorar	плакать	заголосить	стонать
dos	X	X	два
viejo	X	X	X
mujer	старуха	старуха	мать
toro	бык	бык	бык
reyerta	раздор	распря	битва
subirse	кидаться	ринуться	яриться
pared	X	X	загон
	горестно	гулкий	прятать
	древний	сьерра*	лицо*
	неистовый	застарелый	безумный

	обрыв*	барьер*	тесный	
	“Reyerta” F. García Lorca (1926)	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)	“Схватка” Traducción de Pavel Grushkó (1975)
Ángeles negros traían	Черные ангелы смерти	Черные ангелы стелют	Черные ангелы реют	
pañuelos y agua de nieve.	Приносят лед и рубахи,	снежную пряжу по скалам.	с набухшей от снега ватой,	
Ángeles con grandes alas	Ангелы, чье оперенье –	Их вороненные крылья –	страшной альбасетских лезвий	
de navajas de Albacete.	Блеск альбасетской навахи.	сталь с альбасетским закалом.	их крыл отлив синеватый.	
ángel	ангел	ангел	ангел	
negro	черный	черный	черный	
traer	приносить	X	X	
pañuelo	рубаха	пряжа	вата	
agua	X	X	X	
nieve	лед	снежный	снег	
ángel	ангел	X	X	
grande	X	X	X	
ala	оперенье	крыло	крыло	
navaja	наваха	сталь	лезвие	
Albacete	Альбасете	альбасетский	альбасетский	
	смерть	стелить	реять	
	блеск	скала*	набухший	
		вороненный	страшный	

	закал *		отлив	
	“Схватка”		синеваый*	
“Reyería” F. García Lorca (1936)	Traducción de Valentín Parnaj (1940)	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)	“Схватка” Traducción de Pável Grushkó (1975)	
Juan Antonio el de Montilla	Хуан Антонио Монтильский	Монтилец Хуан Антонио	Уже Хуану Антонио	
fueda muerto la pendiente,	Катится мертвым по скагам.	листом покатылся палым.	не видеть родной Монтильи,	
su cuerpo lleno de lirios	Тело исполнено лилий,	В лиловых ирисах тело,	ирисовые букеты	
y una granada en las sienes.	Лоб расцветает гранатом.	над левою бровью – гвоздика.	тело его остудили,	
Ahora monta cruz de fuego,	Огненный крест пламенеет	И огненный крест венчает	он катится вниз по склону,	
carretera de la muerte.	Над этой дорогой ада.	дорогу смертного крика.	на каждом виске по маку.	
		Огненный крест припоров,		
		он скачет к смертному мраку.		
Juan	Хуан	Хуан	Хуан	
Antonio	Антонио	Антонио	Антонио	
Montilla	Монтильский	Монтилец	Монтилья	
rodar	катиться	покатиться	катиться	
muerto	мертвый	Х	Х	
pendiente	скат	Х	склон	
cuerpo	тело	тело	тело	
lleno	исполненный	Х	Х	
lirio	лилия	ирис	ирис	
granada	гранат	гвоздика	мак	
sien	лоб	бровь	висок	
ahora	Х	Х	Х	
montar	Х	венчать	скакать	
cruz	крест	крест	крест	
fuego	огненный	огненный	огненный	

muerte	X	смертный	смертный
muerte	X	смертный	смертный
<div> <div> <div>“Reyerta” E. García Lorca (1926)</div> <div> <div>“Схватка”</div> <div>Traducción de Valentín Parnaj (1940)</div> </div> </div> <div> <div>“Схватка”</div> <div>Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)</div> </div> <div> <div>“Схватка”</div> <div>Traducción de Pável Grushkó (1975)</div> </div> </div>			
	<i>расцветать</i>	<i>лист</i>	<i>не видеть</i>
	<i>пламенеть</i>	<i>палый</i>	<i>родной</i>
	<i>ад*</i>	<i>лиловый</i>	<i>букет</i>
		<i>левый</i>	<i>остудить*</i>
		<i>крик*</i>	<i>вниз</i>
			<i>каждый</i>
			<i>пришпорить</i>
			<i>мрак*</i>
El juez, con guardia civil,	Судья и за ним жандармы	Судья с отрядом жандармов	Судья по роше крадется
por los olivares viene.	Проходит сквозь тень маслины	идет масличной долиной.	со свитой жандармов бравых.
Sangre resbalada gime	Кровь, пробиваясь из раны,	А кровь змеится и стонет	Кровь свой напев змеинный
muda canción de serpiente.	Стонет напевом змеинным.	немою песней змеинной.	тихо лепечет в травах.
juez	судья	судья	судья
guardia	жандарм	жандарм	жандарм
civil	X	X	X
olivar	маслина	масличный	роща
venir	проходить	идти	красться
sangre	кровь	кровь	кровь
resbalado	X	X	X
gimir	стонать	стонать	лепетать
mudo	X	немой	тихо
canción	напев	песнь	напев
serpiente	змеинный	змеинный	змеинный
	<i>тень</i>	<i>отряд</i>	<i>свита</i>

	<i>пробиваться</i>	<i>долина*</i>	<i>бравый*</i>
	<i>рана</i>	<i>змейтсья</i>	<i>трава*</i>
“Reyerta” F. García Lorca (1926)			
	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)	“Схватка” Traducción de Pável Grushkó (1975)
Señores guardias civiles:	– Сеньоры жандармы, это	– Так повелось, сеньоры,	Сеньоры жандармы, порядок
aquí pasó lo de siempre.	Обычные приключенья.	с первого дня творенья.	здесь мест неизменен:
Han muerto cuatro romanos	Погибло четверо римлян	В Риме троих не дочтутся	четверку римлян с собою
y cinco cartagineses.	И пятеро карфагенян.	и четверых в Карфагене.	забрали пять карфагенян.
señor	сеньор	сеньор	сеньор
guardia	жандарм	X	жандарм
civil	X	X	X
aquí	X	X	здешний
pasar	X	повестись	X
siempre	обычный	X	неизменный
morir	погибнуть	X	X
cuatro	четверо	четверо	четверка
romano	римлянин	Рим	римлянин
cinco	пятеро	X	пять
cartaginés	карфагенин	Карфаген	карфагенин
	<i>приключенье*</i>	<i>первый</i>	<i>порядок</i>
		<i>день</i>	<i>место</i>
		<i>творенье*</i>	<i>забрать</i>

	<i>трое</i>		
	<i>не дочесться</i>		
“Reyerta” F. García Lorca (1926)	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)	“Схватка” Traducción de Pável Grushkó (1975)
La tarde loca de higueras	Сойдя с ума от смоковниц,	Полная бреда смоковниц	Полночь, хмелея от смоквы
y de rumores calientes	От жгучих, странных звучаний,	и отголосков каленых,	и слухов разгоряченных,
cae desmayada en los muslos	Вечер упал, бездыханный,	заря без памяти пала	бредила, глядя бедра
heridos de los jinetes.	Приникнув к смертельной ране.	к ногам израненных конных.	всадников иссеченных.
tarde	вечер	заря	полночь
loco	ум	бред	хмелеть
higuera	смоковница	смоковница	смоква
rumor	звучание	отголосок	слух
caliente	жгучий	каленный	разгоряченный
caer	падать	падать	Х
desmayado	бездыханный	без памяти	бредить
muslo	Х	Х	бедро
herido	рана	израненный	иссеченный
jinete	Х	конный	всадник
	<i>сойти</i>	<i>полный</i>	<i>глядить</i>
	<i>странный</i>	<i>нога</i>	

<i>прикинуть</i>			
<i>смертельный</i>			
“Reyerta” F. García Lorca (1926)	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)		“Схватка” Traducción de Pavel Grushko (1975)
	У ángeles negros volaban	Черные ангелы реют	И ангел черней печали
	por el aire del poniente.	В закатном небе укором, –	тела окропил росой.
	Ángeles de largas trenzas	Ангелы с ликом цыганок	Ангел с оливковым сердцем
	y corazonas de aceite.	И с бальзамическим взором.	и смоляною косою.
	ángel	ангел	ангел
	negro	черный	черный
	volar	реть	плыть
	aire	небо	заря
	poniente	закатный	X
	ángel	ангел	X
	largo	X	X
	trenza	X	коса
	corazón	X	сердце
	aceite	бальзамический	оливковый
		укор*	печаль
		лик	тело
		цыганка	окропить
			касаться

<i>взор*</i>	<i>роса*</i>	<i>разбухать</i>
	<i>смоляной</i>	

Anexo 2. Exactitud rítmica

“Reyerta” F. García Lorca (1926)	Ritmo acentual del original	Ritmo acentual del original	Ritmo acentual de la traducción	“Схватка” Traducción de Valentín Parnaj (1940)
<i>A Rafael Méndez</i>				
En la mitad del barranco	4, 7	00010010	10010010	В чёрных глубинах ущелья
las navajas de Albacete,	3, 7	00100010	10010010	Две альбасетских навах,
bellas de sangre contraria,	1, 4, 7	10010010	01010010	Красуясь вражеской кровью,
relucen como los peces.	2, 4, 7	01010010	01010010	Блестят, как рыбы во мраке.
Una dura luz de naipe	3, 5, 7	00101010	01001010	Под острой иглою света
recorta en el agrio verde,	2, 5, 7	01001010	01001010	Из резкой листы возникли
caballos enfurecidos	2, 7	01000010	10010010	Морды коней иступлённых,
y perfiles de jinetes.	3, 7	00100010	10010010	Профили всадников диких.
En la copa de un olivo	3, 7	00100010	10010010	Горестно плачут старухи
lloran dos viejas mujeres.	1, 3, 4, 7	10110010	01010010	Под сенью древней оливы.
El toro de la reyerta	2, 7	01000010	01001010	Неистовый бык раздора
se sube por las paredes.	2, 7	01000010	01000010	Кидается на обрывы.
Ángeles negros traían	1, 4, 7	10010010	10010010	Чёрные ангелы смерти
pañuelos y agua de nieve.	2, 4, 7	01010010	01010010	Приносят лёд и рубахи,
Ángeles con grandes alas	1, 5, 7	10001010	10010010	Ангелы, чьё оперенье —

de navajas de Albacete.	3, 7	00100010	10010010	Блеск альбасетской навахи.
Juan Antonio el de Montilla	1, 3, 7	10100010	01010010	Хуан Антонио Монтильский
rueda muerto la pendiente,	1, 3, 7	10100010	10010010	Катится мёртвый по скатам.
su cuerpo lleno de lirios	2, 4, 7	01010010	10010010	Тело исполнено лилий,
y una granada en las sienas.	4, 7	00010010	10010010	Лоб расцветает гранатом.
Ahora monta cruz de fuego,	1, 3, 5, 7	10101010	10010010	Огненный крест пламенеет
carretera de la muerte.	3, 7	00100010	01001010	Над этой дорогой ада.
* * *				* * *
El juez, con guardia civil,	2, 4, 7	0101001	01001010	Судья и за ним жандармы
por los olivares viene.	5, 7	00001010	01001010	Проходят сквозь тень маслины.
Sangre resbalada gime	1, 5, 7	1001010	10010010	Кровь, пробиваясь из раны,
muda canción de serpiente.	1, 4, 7	10010010	10010010	Стонет напевом змеинным.
Señores guardias civiles:	2, 4, 7	01010010	01001010	— Сеньоры жандармы, это
aquí pasó lo de siempre.	2, 4, 7	01010010	01000010	Обычные приключенья.
Han muerto cuatro romanos	2, 4, 7	01010010	01010010	Погибло четверо римлян
y cinco cartagineses.	2, 7	01000010	01000010	И пятеро карфагян.
* * *				* * *
La tarde loca de higueras	2, 4, 7	01010010	01010010	Сойдя с ума от смоковниц,
y de rumores calientes	4, 7	00010010	01010010	От жгучих, странных звуцаний,
cae desmayada en los muslos	1, 4, 7	10010010	10010010	Вечер упал, бездыханный,
heridos de los jinetes.	2, 7	01000010	01001010	Приникнув к смертельной ране.
Y ángeles negros volaban	1, 4, 7	10010010	10010010	Чёрные ангелы реют

por el aire del poniente.	3, 7	00100010	01010010	В закатном небе укором,
Ángeles de largas trenzas	1, 5, 7	10001010	10010010	Ангелы с ликом цыганок
y corazones de aceite.	4, 7	00010010	00010010	И с бальзамическим взором.
“Reyerta” F. García Lorca (1926)				
	Ritmo actual del original	Ritmo actual del original	Ritmo actual de la traducción	“Схватка” Traducción de Anatoli Gueleskul (1968)
<i>A Rafael Méndez</i>				
En la mitad del barranco	4, 7	00010010	10010010	В токе враждующей крови
las navajas de Albacete,	3, 7	00100010	00010010	над котловиной лесною
bellas de sangre contraria,	1, 4, 7	10010010	10010010	нож альбасетской работы
relucen como los peces.	2, 4, 7	01010010	00010010	засеребрился блесною.
Una dura luz de naipe	3, 5, 7	00101010	10010010	Отблеском карты атласной
recorta en el agrio verde,	2, 5, 7	01001010	10010010	луч беспощадно и скупо
caballos enfurecidos	2, 7	01000010	10010010	высветил профили конных
y perfiles de jinetes.	3, 7	00100010	00010010	и лошадиные крупы.
En la copa de un olivo	3, 7	00100010	00010010	Заголосили старухи
lloran dos viejas mujeres.	1, 3, 4, 7	10110010	1001010	в гулких деревьях сыерры.
El toro de la reyerta	2, 7	01000010	1001010	Бык застарелой распри
se sube por las paredes.	2, 7	01000010	1000010	ринулся на барьеры.
Ángeles negros traían	1, 4, 7	10010010	10010010	Черные ангелы стелют
pañuelos y agua de nieve.	2, 4, 7	01010010	10010010	снежную пряжу по скалам.
Ángeles con grandes alas	1, 5, 7	10001010	00010010	Их вороненные крылья –
de navajas de Albacete.	3, 7	00100010	10010010	сталь с альбасетским закалом.
Juan Antonio el de Montilla	1, 3, 7	10100010	01001010	Монтилец Хуан Антонио

rueda muerto la pendiente,	1, 3, 7	10100010	01001010	listom pokatilis palym.
su cuerpo lleno de lirios	2, 4, 7	01010010	01010010	В лиловых ирисах тело,
y una granada en las sienes.	4, 7	00010010	01001010	над левою бровью – гвоздика.
Ahora monta cruz de fuego,	1, 3, 5, 7	10101010	01001010	И огненный крест венчает
carretera de la muerte.	3, 7	00100010	01010010	дорогу смертного крика.
* * *				
El juez, con guardia civil,	2, 4, 7	0101001	01010010	Судья с отрядом жандармов
por los olivares viene.	5, 7	00001010	01010010	идет масляной долиной.
Sangre resbalada gime	1, 5, 7	10001010	01010010	А кровь змеится и стонет
muda canción de serpiente.	1, 4, 7	10010010	01010010	немою песней змеиной.
Señores guardias civiles:	2, 4, 7	01010010	1001010	– Так повелось, сеньоры,
aquí pasó lo de siempre.	2, 4, 7	01010010	1001010	с первого дня творенья.
Han muerto cuatro romanos	2, 4, 7	01010010	10010010	В Риме троих не дочтутся
y cinco cartagineses.	2, 7	01000010	00010010	и четверых в Карфагене.
* * *				
La tarde loca de higueras	2, 4, 7	01010010	10010010	Полная бредя смоковниц
y de rumores calientes	4, 7	00010010	00010010	и отголосков каленых,
cae desmayada en los muslos	1, 4, 7	10010010	01010010	заря без памяти пала
heridos de los jinetes.	2, 7	01000010	01010010	к ногам израненных конных.
Y ángeles negros volaban	1, 4, 7	10010010	01001010	И ангел черней печали

por el aire del puente.	3, 7	00100010	01001010	тела окропил росую.
Ángeles de largas trenzas	1, 5, 7	10001010	10010010	Ангел с оливковым сердцем
y corazones de aceite.	4, 7	00010010	00010010	и смоляною косою.
“Reyerta” F. García Lorca (1926) <i>A Rafael Méndez</i>				
		Ritmo actual	Ritmo acental	“Схватка”
		del original	de la traducción	Traducción de Pável Grushkó (1975)
En la mitad del barranco	4, 7	00010010	01001010	Сойдась посредине лога,
las navajas de Albacete,	3, 7	00100010	01001010	ножи альбасетской стали
bellas de sangre contraria,	1, 4, 7	10010010	1010010	вражьей кровью влажнеют,
reducen como los peces.	2, 4, 7	01010010	01001010	как рыбы из алой стаи.
Una dura luz de naípe	3, 5, 7	00101010	1001010	Карточный свет тасует
recorta en el agrio verde,	2, 5, 7	01001010	10010010	в сумерках едко-зелёных
caballos enfurecidos	2, 7	01000010	10010010	профили конников злобных
y perfiles de jinetes.	3, 7	00100010	01001010	и морды коней взбешённых.
En la copa de un olivo	3, 7	00100010	01001010	Две матери стонут, пряча
lloran dos viejas mujeres.	1, 3, 4, 7	10100010	01001010	в листву маслячную лица.
El toro de la reyerta	2, 7	01000010	01001010	А битва быком безумным
se sube por las paredes.	2, 7	01000010	01001010	в загоне тесном ярится.
Ángeles negros traían	1, 4, 7	10010010	10010010	Чёрные ангелы реют
pañuelos y agua de nieve.	2, 4, 7	01010010	01001010	с набухшей от снега ватой,
Ángeles con grandes alas	1, 5, 7	1001010	01001010	страшной альбасетских лезвий
de navajas de Albacete.	3, 7	00100010	01001010	их крыл отлив синеватый.
Juan Antonio el de Montilla	1, 3, 7	10100010	01001010	Уже Хуану Антонио
rueda muerto la pendiente,	1, 3, 7	10100010	01001010	не видеть родной Монтिलы,

su cuerpo lleno de lirios	2, 4, 7	01010010	10000010	ирисовые букеты
y una granada en las sienes.	4, 7	00010010	10010010	тело его остудили,
Ahora monta cruz de fuego,	1, 3, 5, 7	10101010	01001010	он катится вниз по склону,
carretera de la muerte.	3, 7	00100010	01001010	на каждом виске по маку.
* * *				
El juez, con guardia civil,	2, 4, 7	0101001	01010010	Судья по роше крадётся
por los olivares viene.	5, 7	00001010	01001010	со свитой жандармов бравых.
Sangre resbalada gime	1, 5, 7	10001010	1001010	Кровь свой напев змеиный
muda canción de serpiente.	1, 4, 7	10010010	1001010	тихо лепечет в травах.
Señores guardias civiles:	2, 4, 7	01010010	01001010	Сеньоры жандармы, порядок
aquí pasó lo de siempre.	2, 4, 7	01010010	1010010	здешних мест неизменен:
Han muerto cuatro romanos	2, 4, 7	01010010	01010010	четвёрку римлян с собою
y cinco cartagineses.	2, 7	01000010	01010010	забрали пять карфагенян.
* * *				
La tarde loca de higueras	2, 4, 7	01010010	10010010	Полночь, хмелея от смоквы
y de rumores calientes	4, 7	00010010	01000010	и слухов разгорячённых,
cae desmayada en los muslos	1, 4, 7	10010010	1001010	бредила, глядя бёдра
heridos de los jinetes.	2, 7	01000010	1000010	всадников иссечённых.
Y ángeles negros volaban	1, 4, 7	10010010	01001010	А чёрные ангелы плыли
por el aire del poniente.	3, 7	00100010	01010010	зарёй, пока не погасла.
Ángeles de largas trenzas	1, 5, 7	10001010	01001010	Их космы земли касались,
y corazones de aceite.	4, 7	00010010	01010010	сердца разбухли от масла.

La repetición en las traducciones homéricas: consideraciones teóricas y análisis de casos

Alejandro Abritta

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

CONICET, Buenos Aires, Argentina

alejandroabritta@gmail.com

El objetivo del presente artículo es estudiar las estrategias traductoras para encarar el problema de la repetición en la traducción de la poesía homérica, específicamente la de la *Ilíada*. Aunque la repetición es un rasgo estilístico fundamental en cualquier texto, en el lenguaje formulaico homérico es una característica constitutiva, que no (solo) se utiliza como recurso literario, sino que, además, atraviesa la expresión poética en todas sus formas. Por ello, analizar y comprender las estrategias que los traductores han utilizado para reproducir este aspecto en español es un elemento clave en el estudio de la traducción homérica, y una base fundamental para avanzar en trabajos posteriores tanto de análisis de traducciones como de traducción misma. Para este artículo se ha seleccionado un *corpus* restringido de tres traducciones (Segalá y Estalella, Crespo Güemes, Pérez) y se analizan tres modalidades distintas de repetición: pasajes completos de varios versos, fórmulas y una expresión recurrente.

Palabras clave: Homero; *Ilíada*; repetición; traducción.

Cómo citar este artículo (MLA): Abritta, Alejandro. “La repetición en las traducciones homéricas: consideraciones teóricas y análisis de casos”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 61-80.

Artículo original. Recibido: 15/01/23; aceptado: 12/04/2023. Publicado en línea: 01/07/2023.



Repetition on Translations of Homeric Poetry: Theoretical Considerations and Case Analysis

The aim of this paper is to study the translational strategies to address the problem of repetition in the translation of Homeric poetry, specifically that of the *Iliad*. Although repetition is a fundamental stylistic feature in any text, in Homeric formulaic language it is a constitutive feature, which is not (only) used as a literary device but permeates the poetic expression in all its forms. Therefore, analyzing and understanding the strategies that translators have used to reproduce this aspect in Spanish is a key element in the study of Homeric translation, and a fundamental basis for further work in both translation analysis and translation itself. For this article, a restricted *corpus* of three translations (Segalá y Estalella, Crespo Güemes, Pérez) has been selected and three different modalities of repetition are analyzed: complete passages of several verses, formulae, and a recurrent expression.

Keywords: Homer; *Iliad*; repetition; translation.

A repetição em traduções homéricas: considerações teóricas e análise de caso

Este artigo estuda as estratégias translacionais para lidar com o problema da repetição na tradução da poesia homérica, especificamente da *Iliada*. Embora a repetição seja uma característica estilística fundamental em qualquer texto, na linguagem formulaico homérico ela é uma característica constitutiva, que não é (apenas) usada como um dispositivo literário, mas passa pela expressão poética em todas as suas formas. Por esta razão, analisar e compreender as estratégias que os tradutores têm usado para reproduzir esse aspecto em espanhol é um elemento chave no estudo da tradução homérica, e uma base fundamental para o trabalho futuro tanto na análise das traduções como na própria tradução. Para este artigo, foi selecionado um *corpus* restrito de três traduções (Segalá e Estalella, Crespo Güemes, Pérez) e são analisados três modos diferentes de repetição: passagens completas de vários versos, fórmulas e uma expressão recorrente.

Palavras-chave: Homero; *Íliada*; repetição; tradução.

1. Introducción

EN *FICCIONES* DE JORGE LUIS Borges, una carta de un hombre de nombre Gunnar Erfjord revela el misterio final en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, y un Erik Erfjord prologa el libro de Nils Runeberg en “Tres versiones de Judas”; este Erfjord aparece en el mismo libro citando “en una refutación” a Jaromir Hladík, protagonista de “El milagro secreto”. En *Iliada*, las muertes de Patroclo y de Héctor son relatadas con las mismas palabras: “ψυχὴ δ’ ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἀϊδόςδε βεβήκει / ὃν πότμον γοώωσα λιποῦσ’ ἀνδροτῆτα καὶ ἥβην” [y la vida, volando de sus miembros, marchó hacia el Hades, su sino llorando, abandonando la virilidad y la juventud] (*Il.* 16.856-857 = 22.362-363).¹ Las dos repeticiones son evidentemente importantes. La de los nombres “Erfjord” y “Hladík” no solo vincula cuentos que de otra manera no tendrían relación explícita entre sí, sino que además vincula textualmente cuentos que lo están por su forma y contenido. Que los personajes secundarios se repitan configura un mundo en donde los eventos inconexos de *Ficciones* se conectan, un detalle no menor en un libro que comienza con un cuento sobre la construcción de un mundo. Y, por su parte, la repetición de las muertes de Patroclo y Héctor tiene un efecto similar: los dos héroes son clave en la trama del poema y en el arco argumental de Aquiles, y la reiteración de los versos que describen el momento en que su vida abandona su cuerpo subraya esta conexión implícita.

No obstante, la diferencia entre ambos recursos es evidente. La repetición de nombres en Borges es un fenómeno especial en su literatura, recurrente o no,² pero no es constitutivo de su estilo y mucho menos de su lenguaje. La repetición en *Iliada* es un elemento básico de la forma de composición del poema.³ El estilo formulaico de la épica griega, como en general de muchas composiciones orales,⁴ no es un recurso literario, sino la manera en que los

1 Las citas en griego y la traducción están disponibles en <https://www.iliada.com.ar>, un proyecto dirigido por el autor del presente artículo.

2 No he hallado estudios específicos sobre el tema para corroborarlo. Si no ha sido deficiencia de mi búsqueda, es un detalle que en sí mismo basta para demostrar la necesidad imperiosa de aproximaciones formales y cuantitativas en el trabajo con literatura contemporánea.

3 Ver Páramo Rueda, Belousova y Charris para una demostración reciente de este bien conocido aspecto de la poesía homérica.

4 Ver Jensen (50-63) y otros ejemplos en Reichl.

poetas producen sus obras: en la épica, el lenguaje no está constituido por palabras, sino por fórmulas.

Este aspecto de la poesía homérica ha sido ampliamente estudiado desde la obra de Parry,⁵ incluso a pesar del desacuerdo entre los críticos respecto a la definición exacta del concepto de fórmula.⁶ Las herramientas formales y de análisis cuantitativo han sido fundamentales en estos estudios,⁷ lo cual no es sorprendente, teniendo en cuenta que el lenguaje formulaico es investigado como cualquier otro lenguaje. Sin embargo, no es del todo claro en qué medida estos avances en la investigación han impactado en el trabajo de traducción de los poemas. El objetivo del presente artículo es ofrecer una perspectiva respecto a esto a través del análisis comparado de tres traducciones de *Ilíada*: la primera previa a los avances del siglo xx y las otras dos de los últimos treinta años.⁸ Dicho análisis corresponderá a la tercera sección del artículo. Previo a ello, es necesario abordar la importancia del fenómeno de la repetición en el trabajo de traducción; de esto se hablará en la segunda sección.

2. Repetición y traducción

No puede haber dudas de que la repetición es un aspecto clave en la constitución de un estilo, sea literario o no.⁹ Es también, sin embargo, uno de los aspectos más difíciles de preservar en traducción:

You simply cannot make any word mean whatever you want it to mean. What this suggests, in effect, is that as hard as one might try, it is impossible to reproduce networks of lexical cohesion in a target text which are identical

-
- 5 Entre 1928 y 1936, compilada en Parry (1971). Parry no fue, desde luego, el primero en observar la formulariedad del lenguaje épico (Meillet 6, por ejemplo), pero sí el primero en interpretarlo como un rasgo esencial del modo de composición (oral) de los poemas.
 - 6 Ver del texto de Parry, las muy diferentes posturas de Kiparsky, Nagler, Hainsworth, Visser (los dos trabajos enumerados en la bibliografía) y Finkelberg. A estos enfoques es necesario añadir la concepción de las fórmulas como construcciones de la gramática de construcción propuesta por Cánovas y Antović.
 - 7 Ver Peabody y Hoekstra, por mencionar solo dos textos clásicos, y también el más reciente de Páramo Rueda, Belousova y Charris.
 - 8 Para los detalles del *corpus*, ver sección 3.
 - 9 Ver el resumen bibliográfico sobre el tema en Károly (40-49). Decir que la bibliografía sobre el tema es basta es quedarse corto.

to those of the source text. If you cannot make a word mean what you want it to mean, you might have to settle for one with a slightly different meaning or different associations. Every time this happens it introduces a subtle (or major) shift away from the lexical chains and associations of the source text. (Baker 206)

Baker (70) ofrece un ejemplo para ilustrar el punto, utilizado en un examen de traductores en Inglaterra: “[Lord Peter Wimsey] had sufficient influence to be able to **poke his nose** into the private affairs of others where less aristocratic **noses** might have been speedily bloodied”. En el pasaje, la repetición de “nose” es fundamental en el efecto, como puede demostrarse con dos traducciones al español:¹⁰ “[Lord Peter Wimsey] tenía suficiente influencia como para meterse en los asuntos privados de otros en los que personas menos aristocráticas podrían haber terminado mal” y “[Lord Peter Wimsey] tenía suficiente influencia como para meter la nariz en los asuntos privados de otros, en los que narices menos aristocráticas habrían terminado sangrando”. El sentido básico de la oración es el mismo en ambos casos: en tanto aristócrata, Wimsey podía mezclarse con otros aristócratas. Sin embargo, el habla humana, y la literatura en particular, no se construye solo con sentidos básicos: la reiteración de “nariz” y el juego de palabras son esenciales en la experiencia del texto.¹¹

Naturalmente, como Baker señala en el cierre de la cita, este efecto solo puede preservarse en idiomas en donde exista una frase equivalente a “poke the nose” que incluya un lexema referido a la nariz, o al menos a alguna parte del cuerpo comparable.¹² Cuando esto no sucede, un aspecto básico en la constitución del efecto del texto se pierde, a menos que el traductor apele a estrategias que compensen ese sacrificio de alguna forma. Estas estrategias han sido analizadas por diferentes autores en distintos *corpora*,¹³

10 Las traducciones son propias.

11 Sigo aquí a Gutt y sobre todo a Boase-Beier en el modelo traductor que adopto. Es difícil, sin embargo, imaginar una teoría de la traducción que pueda defender que el juego de palabras no es suficientemente importante en el original como para ser dejado de lado en la traducción (aunque las teorías funcionalistas suelen tener problemas con el lenguaje literario; ver referencias en Zhu).

12 Merece observarse, de todos modos, que incluso en los casos en que existe esa equivalencia puede haber dificultades, si la expresión en cuestión no tiene el mismo registro informal o la misma regularidad de uso que la inglesa.

13 Ver Abdulla, Zhu, Jawad.

pero ninguno de ellos comparable con el homérico, en donde, como se ha observado, la repetición no es un recurso que se utiliza para configurar efectos literarios o construir cohesión, sino un rasgo constitutivo del lenguaje mismo. Es innegable que esto es fundamental para encarar su traducción y análisis y los traductores declaran a menudo un esfuerzo por preservar el carácter formulaico:

En la medida de lo posible, el orden de palabras de la traducción es el mismo que el del original. Las fórmulas repetidas del texto original tienen una traducción también repetida. Cada término distinto en griego se corresponde casi siempre a un término distinto en la traducción. (Crespo Güemes 102)¹⁴

Ahora bien, esta voluntad por preservar las repeticiones no es un hecho dado, sino una estrategia metodológica que debe verificarse. En este aspecto, la disponibilidad de herramientas digitales nos ofrece dos claras ventajas: primer o, la posibilidad de recorrer el sistema de repeticiones en la poesía homérica de forma rápida y efectiva, en particular a través del uso del proyecto Chicago Homer;¹⁵ segundo, la posibilidad de realizar un análisis del *corpus* de traducciones a partir del cual extraer conclusiones estadísticamente significativas sobre sus estrategias de traducción.¹⁶ Sin embargo, esto último requiere un trabajo de una extensión considerable. En el presente artículo se realizará una aproximación al tema, a modo de muestra de la metodología de análisis disponible para futuras investigaciones.

3. La repetición en la traducción homérica

3.1 Consideraciones metodológicas

Habida cuenta de la densidad de repeticiones en el lenguaje homérico, investigar la forma en que los traductores han encarado (o no) el desafío de conservarlas es titánica. Uno podría elegir casi cualquier pasaje de veinte versos en *Iliada* y encontrar allí una docena de lexemas o partículas que se repiten

14 Ver, en el mismo sentido, Pérez (160) y García Blanco y Macía Aparicio (CCXVI-CCXVII).

15 Ver <https://homer.library.northwestern.edu/html/application.html>.

16 Una idea ya propuesta por Baker ("*Corpus*").

en el poema, pero también fórmulas, esquemas formulaicos¹⁷ e, incluso, en ocasiones, versos completos que se reutilizan. Aun restringiendo la cantidad de traducciones a estudiar, la densidad de repeticiones implica un análisis de miles de casos y combinaciones que está más allá de las capacidades de cualquier investigador (o equipo de investigadores) y, al menos por ahora, de cualquier sistema automático, dada la compleja superposición de las estructuras en cuestión, entre otras dificultades técnicas.¹⁸ Más significativo que esto, quizás, es que una aproximación al problema de las repeticiones implica algún tipo de sistematización a partir del cual analizar las estrategias traductoras de los autores, puesto que, desde luego, existen múltiples factores a considerar a la hora de determinar qué es y qué no una “repetición”, sin mencionar la complejísima gama de posibles motivos para y formas de (no) repetir. En este sentido, más que la carencia de sistemas automáticos para realizar los análisis, el impedimento más importante para estudiar estrategias traductoras de *Iliada* y, en general, de la poesía épica y antigua es la ausencia de un modelo teórico para evaluar esas estrategias de forma ordenada y sistemática.

Por otro lado, no debe dejar de mencionarse la complicación adicional de que la cantidad de traducciones homéricas, sobre todo en el caso de *Iliada*, es considerable. Desde la de José Gómez Hermosilla, publicada en 1831 (París, Librería Castellana), he registrado por lo menos doce.¹⁹ Un

17 Llamo “esquema formulaico” al concepto de fórmula delineado por Visser, en el cual no son las palabras exactas las que se repiten, sino estructuras sintácticas, como en las típicas secuencias de introducción a discursos τὸν δ’ ἀπαμειβόμενος προσέφη + nombre + epíteto.

18 Por no hablar de impedimentos de carácter práctico, como la ausencia de versiones digitales de muchas de las traducciones publicadas, o el hecho de que algunas de estas son bilingües, lo que implica utilizar sistemas capaces de reconocer y distinguir caracteres tanto en griego antiguo como en español.

19 La lista es la siguiente: Guillermo Jüneman (Concepción de Chile, 1902), Luis Segalá y Estalella (publicada originalmente en 1908, disponible en <https://es.wikisource.org/wiki/Il%C3%ADada>), Daniel Ruiz Bueno (Madrid, Hernando, 1956), Fernando Gutiérrez (1980, con múltiples ediciones), Cristóbal Rodríguez Alonso (Madrid, Akal, 1989), Antonio López Eire (Madrid, Cátedra, 1989), Emilio Crespo Güemes (Madrid, Gredos, 1991), Agustín García Calvo (Zamora, Lucina, 1995), Rubén Bonifaz Nuño (Ciudad de México, UNAM, 1996-1997), Óscar Martínez García (Madrid, Alianza, 2011), Francisco Javier Pérez (Madrid, Abada, 2012), Luis Miguel Macía Aparicio, José García Blanco, Jesús de la Villa Polo (Madrid, CSIC, 4 vols., 2013-2019). A estas deben sumarse las parciales de Lugones, que realizó varios ejercicios de traducción iliádicos en *Estudios helénicos* (1924) y *Nuevos estudios helénicos* (1928), y las del proyecto *iliada.com.ar*, dirigido por Alejandro Abritta. La cubana Laura Mestre también produjo una traducción en 1943, ver Miranda Cancela. En general, sobre la historia de las traducciones de la *Iliada*, ver

estudio que las incluya todas solo es posible utilizando recursos digitales que, como se señaló en el párrafo anterior, hoy no están disponibles. No obstante, es posible construir una base teórica para el análisis con un *corpus* restringido, ajustado en función de la magnitud del estudio a realizar. En el presente caso, he optado por multiplicar la cantidad de pasajes estudiados restringiendo las traducciones a tres: la clásica de Luis Segalá y Estalella,²⁰ la de Emilio Crespo Güemes y la de Francisco Javier Pérez. Los tres expresan un interés en respetar los rasgos del lenguaje homérico,²¹ pero los separan el tiempo (más de ochenta años entre la primera y las otras dos, separadas a su vez por dos décadas), la naturaleza de la edición (la de Pérez es bilingüe) y la técnica de aproximación a la traducción del verso, puesto que la de Segalá está en prosa, mientras que Crespo Güemes y Pérez traducen en el modo línea por línea, en donde a cada verso del original corresponde una línea en la traducción. Es dable esperar, por lo tanto, que la de Segalá, previa al trabajo de Parry, sea la menos estricta en la conservación de las repeticiones homéricas. Es difícil predecir la diferencia entre la de Pérez y la de Crespo Güemes, en la medida en que una edición bilingüe puede ser más o menos estricta que una simple,²² pero las palabras del autor sugieren que deberíamos esperar una versión “literal”.²³

El análisis se iniciará con el estudio de algunos pasajes repetidos para, luego, enfocarse en un pequeño grupo de fórmulas y una expresión recurrente en el poema. Incluso este restringidísimo objeto de estudio involucra decenas de versos, demostrando la necesidad imperiosa de una aproximación digital al problema de la traducción homérica en el futuro. La elección de los pasajes en cuestión ha sido relativamente arbitraria, sin atención especial al valor literario de las repeticiones. Para maximizar la

Hualde Pascual, Crespo Güemes y Piqué.

20 En la edición disponible en Wikisource, [https://es.wikisource.org/wiki/La_Il%C3%ADada_\(Luis_Segal%C3%A1_y_Estalella_\)](https://es.wikisource.org/wiki/La_Il%C3%ADada_(Luis_Segal%C3%A1_y_Estalella_)). Cito las páginas a partir de la versión descargable en este sitio.

21 Ver arriba la cita de Crespo Güemes y la referencia a Pérez en n. 13. Segalá lo hace en págs. 6-8.

22 *A priori*, una edición bilingüe puede cumplir dos funciones: ofrecer una traducción del texto relativamente independiente del original, disponible para su consulta junto a la traducción, o bien ofrecer una traducción instrumental del original, que no sirva como versión independiente pero sí como ayuda de lectura para este. La segunda estrategia parece la elegida por Bonifaz Nuño y los autores del csic (18); el caso de Pérez es más difícil de identificar a simple vista.

23 Ver Pérez (160).

utilidad de los resultados, no obstante, se ha buscado diversificar la tipología de las repeticiones estudiadas, como se notará en las secciones que siguen.

3.2. Análisis

3.2.1. Repeticiones de pasajes completos

Se han seleccionado tres pasajes repetidos para su estudio: 1.466-468 = 2.429-431 = 7.318-320, 3.347b-350 = 17.43b-46 y 4.20-25 = 8.457-462. El primero es parte de una secuencia temática, la del banquete, y constituye una de diversas repeticiones que, como sucede en general en este tipo de secuencias,²⁴ se halla en el contexto. El segundo es la descripción de un ataque en un duelo, otro tipo de secuencia repetida, pero una que ofrece mucha más variedad que el caso anterior, dada la relativa particularidad de cada uno de los duelos en el poema y, en general, en la épica. El último pasaje describe una reacción idéntica de Atenea y Hera ante dos discursos diferentes de Zeus: los contextos son similares, pero no se trata de secuencias temáticas (al menos no en sentido estricto).

Cito a continuación el texto griego de cada pasaje, seguido por las traducciones de Segalá, Crespo Güemes y Pérez. Para facilitar la lectura, referencio en prosa, marcando los límites de verso con barras. Cuando un autor varía la traducción en algún pasaje, utilizo dos estrategias: si las diferencias son extensas, cito ambas versiones, una a continuación de la otra; si son menores, señalo la variación entre corchetes, indicando entre paréntesis el pasaje de cada versión.²⁵

ᾠπτησάν τε περιφραδέως, ἐρύσαντό τε πάντα. / αὐτὰρ ἐπεὶ παύσαντο
πόνου τετύκοντό τε δαῖτα / δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς ἕψης.
(1.466-468 = 2.429-431 = 7.318-320)

lo asaron cuidadosamente y lo retiraron del fuego. Terminada la faena y
dispuesto el festín, comieron, y nadie careció de su respectiva porción.
(Segalá 1.466-8 = 2.429-31; 33, 54)

²⁴ Ver Jensen (63-69).

²⁵ Para simplificar el análisis, omito diferencias de puntuación entre las versiones. Más allá de las explicables por el contexto (en 3.347-350 el pasaje es seguido por discurso directo, pero en 17.43-46 no), la variación entre una coma, un punto y coma o un punto y seguido es demasiado menor para, al menos por sí misma, ser un buen indicador de la fidelidad de los traductores a los pasajes repetidos.

los asaron con el cuidado debido y los retiraron del fuego. Terminada la faena y dispuesto el festín, comieron sin que nadie careciese de su respectiva porción; (Segalá 7.318-20; 174)

lo asaron cuidadosamente y retiraron todo del fuego. / [Una vez terminada (1.467 = 7.319) / Terminada (2.430)] la faena y dispuesto el banquete, / participaron del festín, y nadie careció de equitativa porción. (Crespo Güemes 1.466-468 = 7.318-320 ≈ 2.429-431; 117, 135-136, 240)

con pericia lo asaron y lo apartaron todo del fuego. / Cuando acabaron la tarea y la comida tuvieron a punto, / comieron, y a nadie faltó equitativa porción. (Pérez 1.466-468; 199-201)

con destreza lo asaron y todo lo retiraron. / Cuando la tarea acabaron y tuvieron dispuesto el banquete, / celebraban festín y nadie quedó sin equitativa ración. (Pérez 2.429-431; 233-235)

con cuidado lo asaron y todo lo retiraron del fuego. / Cuando la tarea acabaron y la comida tuvieron dispuesta, / comieron, y nadie quedó sin equitativa porción de alimento; (Pérez 7.318-320; 425-427)

[καὶ βάλεν Ἀτρεΐδαο (3.347a) / Ὡς εἰπὼν οὕτησε (17.43a)]²⁶ κατ' ἀσπίδα πάντοσ' εἵσυν, / οὐδ' ἔρρηξεν χαλκός, ἀνεγνάμφθη δέ οἱ αἰχμή / ἀσπίδ' ἐνὶ κρατερῇ· ὃ δὲ δεῦτερον ὤρνυτο χαλκῷ / Ἀτρεΐδης Μενέλαος ἐπευξάμενος Δὴ πατρί· (3.347-350 = 17.43-46)

y dió un bote en el escudo liso *del Atrida*, sin que el bronce lo rompiera: la punta se torció al chocar con el fuerte escudo. Y Menelao Atrida, disponiéndose á acometer con la suya, oró al padre Júpiter: (Segalá 3.347-350; 83)

dió un bote en el escudo liso del Atrida; pero no pudo romper el bronce, porque la punta se torció al chocar con el fuerte escudo. Menelao Atrida acometió, á su vez, con la pica, orando al padre Júpiter: (Segalá, 17.43-46, 407)

[y *acertó al Atrida en el* / *Tras hablar así, hirió su*] broquel, por doquier equilibrado. / El bronce no lo rompió, y la punta se le dobló, al chocar / con el potente broquel.

26 He excluido este hemistiquio del análisis, pero es necesario citarlo, porque explica algunas divergencias en la traducción del verso, que marco en cursiva en las citas y no tomo en consideración en el estudio.

Se lanzó el segundo con el bronce / el Atrida Menelao, tras elevar una plegaria a Zeus padre (Crespo Güemes, 3.347-350 = 17.43b-46; 162 y 443)

y en el bien torneado escudo *del Atrida* hizo blanco, / mas el bronce no lo pasó, pues doblóse la punta / contra el sólido escudo. Entonces se alzó con el bronce / el Atrida Menelao al padre Zeus rogando: (Pérez 3.347-50; 281)

Dicho esto, le golpeó el escudo bien torneado, / mas el bronce no lo quebró, pues se dobló la punta / contra el duro broquel. Contraatacó con el bronce luego / el Atrida Menelao, al padre Zeus suplicando; (Pérez 17.43-46; 807)

“Ὡς ἔφαθ', αἱ δ' ἐπέμυζαν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη—/ πλησίαι αἱ γ' ἦσθην, κακὰ δὲ Τρῶεσσι μεδέσθην -. / ἥτοι Ἀθηναίη ἀκέων ἦν οὐδὲ τι εἶπε / σκυζομένη Διὶ πατρί, χόλος δέ μιν ἄγριος ἦρει· / Ἥρη δ' οὐκ ἔχαδε στῆθος χόλον, ἀλλὰ προσηύδα· / “αἰνότατε Κρονίδη, ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες; [...]” (4.20-25 = 8.457-462)

Así [habló (4.20) / se expresó (8.457)]. Minerva y Juno, que tenían los asientos contiguos y pensaban en causar daño á los teucros, [mordieronse (4.21) / se mordieron (8.458)] los labios. Minerva, aunque airada contra su padre y poseída de feroz cólera, guardó silencio y nada dijo; pero á Juno [la ira no le cupo (4.24) / no le cupo la ira (8.461)] en el pecho, y exclamó: «¡Crudelísimo Saturnio! ¡Qué palabras proferiste! [...]» (Segalá 4.20-25 = 8.457-462; 89, 197)

Así habló, y Atenea y Hera murmuraron con disgusto; contiguas estaban sentadas y tramaban males contra los troyanos. Es cierto que Atenea guardó silencio y no dijo nada, aunque rezongaba contra su padre, Zeus, y una feroz ira la invadía; pero Hera no pudo contener el enojo en el pecho y dijo: «¡Atrocísimo Crónida! ¡Qué clase de palabra has dicho! [...]» (Crespo Güemes, 4.20-25 = 8.457-462; 168, 260)

habló; y ellas, Atena y Hera, murmuraron; y juntas sentadas desastres tramaron para los troyanos. Pero en tanto Atena, callada, no decía nada, su padre Zeus irritada y dominada por ira terrible, Hera no contuvo en su pecho la ira y así replicaba: «¡Espantoso Crónida! ¡Qué palabra has pronunciado? [...]» (Pérez 4.20-25; 291-293)

dijo, y ellas, Atena y Hera, murmurando quedaron. Juntas sentadas estaban, tramando desgracias para los troyanos. Pero en tanto Atena estaba callada y

no dijo nada, con su padre Zeus irritada y dominada por ira terrible; Hera no contuvo en el pecho la ira y así replicaba: «¡Espantoso Crónida! ¿Qué palabra has pronunciado? [...]» (Pérez 8.457-462; 463)

Los resultados, como puede notarse, son elocuentes. Crespo Güemes presenta solo una variación muy menor (“Terminada” frente a “Una vez terminada”) en un pasaje, producto quizás de una simple desatención. Segalá es menos consistente, en particular, en 3.347-350 = 17.43-46, donde ofrece traducciones muy diferentes entre sí con considerables cambios en la sintaxis del español. En los otros dos pasajes, hay muy poco que no pueda explicarse como producto de un trabajo realizado sin la ayuda de un soporte digital con el cual revisar y corregir.²⁷ 4.20-25 = 8.457-462 es interesante, en este sentido, porque su unicidad demuestra la voluntad del traductor de ser lo más consistente posible: es probablemente el más sencillo de los pasajes del grupo de ser rememorado cuando se vuelve a encontrar, y Segalá replica su traducción casi exactamente.

El caso de Pérez se encuentra en el extremo opuesto al de Crespo Güemes. En los tres pasajes estudiados, el autor introduce diferencias de traducción que, en ocasiones, parecen casi deliberadas. 1.466-468 = 2.429-431 = 7.318-320 es particularmente notable: las diferencias en la traducción de Segalá podrían explicarse por la distancia (el traductor no recuerda que el pasaje ya ha aparecido, y repite el grueso de los términos, pero no cada palabra). Pero Pérez, aún en la escasa distancia que separa los versos del canto primero de los del canto segundo, introduce una cantidad considerable de modificaciones en una secuencia estrictamente formulaica. La variación en la traducción de palabras clave como δαῖτα y ἔϊσῃς es curiosa ante todo por lo innecesario: ¿qué ganancia puede haber en utilizar palabras diferentes a cientos de versos de distancia? La mayor peculiaridad sin duda radica en la incoherencia entre esta técnica y la anunciada por el propio Pérez, que declara 1: “se han traducido siempre de igual modo los epítetos épicos, las fórmulas y los versos formulaicos [!]” (160). Acusar una ficción metodológica en esta propuesta puede parecer un poco severo, pero es evidente que la afirmación no se verifica al menos en los pasajes estudiados.

27 La experiencia personal me ha enseñado el tedio que implica la revisión constante y corrección de pasajes ya traducidos a la luz de posteriores, y confieso no poder siquiera imaginar el que implicaría hacerlo sin la ventaja de una computadora.

3.2.2. Fórmulas

Mientras que estudiar la traducción de pasajes repetidos de varios versos implica una comparación relativamente simple de un grupo restringido de casos, estudiar la repetición de unidades menores de la composición homérica requiere el análisis de decenas de instancias en cada texto. El uso de recursos digitales es imprescindible: como se ha observado más arriba, el sistema del Chicago Homer es fundamental para identificar todas las instancias de una fórmula. En el estudio de los textos traducidos, he utilizado el buscador de palabras del Adobe Acrobat Reader y corroborado muchos pasajes de forma manual, pero esto ha sido posible porque he restringido el estudio a tres fórmulas en tres traducciones: si uno quisiera estudiar un número significativo de cualquiera de las dos, apelar a sistemas automáticos se volvería imprescindible.

He elegido para el estudio tres fórmulas con usos y alcance diferente: πολύμητις Ὀδυσσεύς (14x en *Ilíada*, incluyendo variantes en otros casos), ἀναξ ἀνδρῶν (50x) y τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυψε (11x). La primera es un caso típico de nombre + epíteto, en este caso, uno asociado a un personaje especial. La segunda es un epíteto habitual en Agamenón, pero utilizado también para otros personajes (e. g., Eufetes en 15.532). La tercera es una expresión formulaica para indicar la muerte de un guerrero.

Para el análisis de la traducción de fórmulas es necesario tomar en cuenta dos aspectos diferentes. En primer lugar, la “consistencia formulaica”, es decir, si todas las instancias de las fórmulas se traducen de la misma manera. Esto, obviamente, es un rasgo esencial de cualquier traducción que quiera preservar una característica básica del lenguaje homérico. En segundo lugar, la “coherencia formulaica”, es decir, si la traducción elegida para una fórmula se utiliza de manera exclusiva para esa fórmula. La coherencia formulaica puede entenderse como la traducción de la economía formulaica del lenguaje épico,²⁸ en la medida en que, no habiendo un equivalente al hexámetro en nuestro idioma, mantener la relación “una fórmula griega = una fórmula

28 Sobre la cual ver Parry (17-19). Esta economía ha sido tema de intenso debate (Friedrich), pero las contadas excepciones a ella que se han hallado apenas afectan su valor como principio a gran escala. Nótese, también, que el hecho de que un lenguaje sea económico no significa que no pueda ser usado artísticamente: no hay incompatibilidad alguna entre economía formulaica e intencionalidad.

española” no implica transferir un sistema ni una función, sino reproducir un rasgo lingüístico sin ninguna de sus ventajas. De hecho, la coherencia formulaica invierte el signo del sistema formulaico épico: lejos de hacer más económica la composición de la traducción, implica un esfuerzo inmenso para evitar repeticiones que no se encuentran en el original.

Para πολύμητις Ὀδυσσεύς, ambos valores son altos en todas las traducciones. Los tres autores mantienen mayormente las que utilizan (“el ingenioso Ulises”, Segalá; “el muy ingenioso Odiseo”, Crespo Güemes; “el (muy) sagaz Odiseo”, Pérez), con Crespo Güemes aplicándola también en 3.216, 268 y 23.755 y Segalá en esos mismos pasajes y 23.709. La transgresión de la coherencia es en este caso muy menor, puesto que en todos estos versos la palabra πολύμητις aparece, aunque después de Ὀδυσσεύς o, en 3.216, separada del nombre. Es comprensible aquí que se evite un retorcimiento del tipo “pero cuando el muy ingenioso se levantó, Odiseo,” para ἀλλ’ ὅτε δὴ πολύμητις ἀναΐξειεν Ὀδυσσεύς: la ganancia en coherencia formulaica palidece ante la cacofonía de una traducción semejante.

Pérez, el más coherente del grupo en esta fórmula (solo traduce “sagaz” en 23.709), es también el menos consistente, puesto que fluctúa entre “el sagaz Odiseo” (11x) y “el muy sagaz Odiseo” (3x: 10.382, 400 y 423) sin razón aparente, aunque la proximidad parece sugerir un provisorio lapsus del traductor que luego retoma su uso habitual, sin haber vuelto para eliminar la inconsistencia.

La situación es similar en el caso de ἄναξ ἀνδρῶν, donde Crespo Güemes (“soberano de hombres”) es perfectamente consistente y coherente, pero Segalá (“rey de hombres”) traduce “el rey Agamenón” en 4.336 y “el rey Eufetes” en 15.532, y Pérez (“señor de guerreros”) utiliza su traducción también en 2.837 (ὄρχαμος ἀνδρῶν), 8.281 (κοίρανε λαῶν) y 17.12 (ὄρχαμε ἀνδρῶν). Es difícil explicar aquí la inconsistencia de Segalá como producto de un olvido circunstancial (la fórmula es demasiado común), pero las dos transgresiones en su texto aparecen en párrafos extensos, donde es dable asumir que el traductor ha preferido evitar la fórmula por motivos estilísticos. La situación con Pérez es difícil, en particular porque tanto ὄρχαμος ἀνδρῶν como κοίρανε λαῶν son fórmulas que en otros pasajes el autor traduce de manera diferente.

El caso de τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυψε es el más complejo de todos. Una vez más, Crespo Güemes es el más consistente del grupo, utilizando tres traducciones: “y la oscuridad cubrió sus ojos” (4x), “y la oscuridad le cubrió los ojos” (4x) e “y la oscuridad le cubrió ambos ojos” (3x, además

de 16.325, donde el autor rompe la coherencia formulaica). Segalá y Pérez no tienen una traducción específica para la fórmula. El primero utiliza las siguientes expresiones: “las tinieblas cubrieron los ojos del guerrero” (x2), “la obscuridad veló los ojos del guerrero” (x1), “las tinieblas velaron los ojos del guerrero” (x2), “la obscuridad cubrió los ojos del guerrero” (x2), “la obscuridad cubrió sus ojos” (x1), “Las tinieblas cubrieron los ojos de Ifitión” (x1), “las tinieblas cubrieron los ojos del teucro” (x2). Es interesante destacar que, aun dentro de la variación, hay cierta consistencia, puesto que las diferentes versiones se producen a través de un grupo muy específico de alternancias: “velar/cubrir”, “tinieblas/oscuridad”, “guerrero/Ifitión/teucro”, y la estructura sintáctica que presentan es, con una excepción, siempre la misma: sujeto + verbo + objeto + genitivo posesivo.²⁹ Quizás esto sea una decisión deliberada para reproducir un orden estándar en griego sujeto + objeto + verbo (excluyendo el τόν inicial de la fórmula).

No sucede lo mismo con Pérez, quien utiliza las siguientes expresiones: “nubló la tiniebla sus ojos” (x3), “sus ojos nubló la tiniebla” (x2), “envolvió la sombra sus ojos” (x1), “le cubrió los ojos la sombra” (x1), “nubló la sombra sus ojos” (x1), “los ojos de aquel veló la tiniebla” (x1), “cubrió la tiniebla sus ojos” (x1), “sus ojos veló la niebla” (x1). Los verbos fluctúan entre “cubrir”, “nublar”, “velar” y “envolver”; los sujetos entre “tiniebla”, “sombra” y “niebla”. Mucho más grave que eso, obsérvese que Pérez utiliza todas las combinaciones posibles de los elementos de la oración, (verbo + sujeto + objeto, objeto + verbo + sujeto, verbo + objeto + sujeto) excepto, notablemente, sujeto + verbo + objeto, que es la que prefiere Segalá. La transgresión de la consistencia no puede sino entenderse como deliberada: como ha sucedido en la sección anterior, lejos de respetar la formulariedad del lenguaje homérico, Pérez ha optado por evitar la repetición todo lo posible.

3.2.3. ὦ ποιοί

La expresión ὦ ποιοί se utiliza al comienzo del discurso para indicar pre-ocupación e indignación, usualmente, como introductor de reprimendas.³⁰ Es una interjección homérica habitual en ambos poemas (51x, más dos en el *HH* 4),

29 Nótese que este último elemento es añadido por Segalá para facilitar la comprensión, lo que hace más curiosa todavía la relativa consistencia en su traducción.

30 Ver Latacz et al., *ad* 1.254.

cuya traducción es de inmensa dificultad, dada la variedad de contextos en los que aparece y nuestro desconocimiento de su etimología y significado preciso.

La mayor parte de los lectores estarán familiarizados con ella a partir de la traducción de Segalá, “¡Oh, dioses!”, que el autor utiliza para ella en todos los casos, con excepción de 22.297, donde el discurso de Héctor comienza “ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ με θεοὶ θάνατόνδε κάλεσσαν”, y hubiera dado “¡Oh, dioses, ya los dioses me llaman a la muerte!”, explicablemente evitado. El uso de esta interjección genera una insalvable ruptura de la coherencia cuando θεοί aparece en vocativo, como sucede en 8.15, 22.174, 24.33 y 39, pero la diferencia de valores es tan evidente que, incluso, a pesar de la repetición, los usos son inconfundibles. Por ello, puede entenderse que Segalá es tanto consistente como coherente en su traducción.³¹

Crespo Güemes demuestra aquí de nuevo la regularidad de su metodología traductora, utilizando en casi todos los casos “Ay”, en tres instancias “qué sorpresa” (2.272, 2.337, 22.373) y en una “oh” (16.745). Hay un pequeño costo de consistencia aquí por la superposición con el “Ay de mí” para el habitual ὦ μοι, aunque sucede con esto algo similar que con el “oh, dioses” de Segalá, que difícilmente pueda confundirse en sus usos vocativos e interjectivos. La variación en la traducción debe explicarse por contexto, aunque la motivación del traductor no es demasiado clara. En 16.745, “¡oh!” introduce una burla de Patroclo a Cebriones, lo cual da cuenta de que se evite “ay”.³² Las instancias de “qué sorpresa” son más difíciles de justificar: la de 22.373 es, de nuevo, burlona (un aqueo sobre el cuerpo de Héctor), como en cierta medida la de 2.272 (un aqueo sobre Odiseo tras pegarle a Tersites), pero 2.337 es indiferenciable de otras muchas instancias. Quizás el traductor usa la expresión por arrastre de su instancia previa, lo que transmite la repetición del griego. De ser esto así, y asumiendo que Crespo Güemes no interpreta ironía ni burla en el discurso de Néstor de 2.337-368, es interesante la forma en que afecta la consistencia formulaica quizás de manera más fuerte que una simple variación en la traducción: al utilizar “qué sorpresa” aquí, el traductor “inventa” un uso serio de una frase que se aplica en otras dos instancias de manera burlona. Esto altera por completo la proporción efectiva en el poema: no es difícil para un lector detectar la ironía de ὦ ποποί manteniendo la traducción en sus usos

31 Lo que, desde luego, no significa en ningún sentido que “oh, dioses” sea una traducción adecuada de ὦ ποποί. Parece más bien una transferencia del español “ay, dios” o “por dios” al griego, sin fundamento etimológico.

32 Pero esto implica, merece observarse, sacrificar la muy evidente ironía del uso en el pasaje.

burlones, pero resulta muy difícil comprender por qué un discurso serio de Néstor comienza por una expresión usada para burlas.

La situación es similar en el texto de Pérez, que traduce “ay” en la mayor parte de las instancias. Hay una ruptura menor de la coherencia en 13.99 y 14.49, pero en ambos casos la interjección está en el centro del verso, lo cual disminuye la superposición del uso. Las variaciones son más interesantes: Pérez traduce dos veces “ah” (7.124 y 8.201), sin razón aparente y generando una incoherencia con su traducción de ἄ; cuatro veces “ay, ay” (15.185, 286, 20.344 y 21.229), de nuevo sin razón aparente; y una vez “oh”, en el mismo lugar que Crespo Güemes (16.745) y, probablemente, por los mismos motivos.

3.3. Resultados

El análisis realizado ha arrojado resultados similares en todos los niveles: Crespo Güemes es el traductor más preocupado por el respeto a las repeticiones del lenguaje homérico, con solo ocasionales rupturas de la consistencia y la coherencia; Segalá y Estalella es menos estricto, por decisión estilística (como en el caso de ἄναξ ἀνδρῶν), pero más en general, acaso, por las limitaciones técnicas de su época; y Pérez es por mucha distancia el traductor menos atento a este rasgo clave en el lenguaje formulaico, en ocasiones, de formas que es difícil no interpretar como deliberadas (como en el caso de τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυψε).

Por supuesto, el estudio realizado apenas ha alcanzado un puñado de ejemplos y es muy posible que estos resultados se maten e, incluso, se reviertan si se expandieran a los muchos otros casos de repetición de versos o de fórmulas. Es necesario sistematizar el enfoque, cuantificar las transgresiones a la coherencia y la consistencia y, eventualmente, incorporar mecanismos automáticos de análisis que nos permitan no solo ampliar el estudio a otros pasajes homéricos, sino incorporar más traducciones publicadas del poema.

4. Conclusiones y proyección de los resultados

Desde que Segalá y Estalella produjo su hoy reconocidísima traducción en el contexto de la polémica entre analistas y unitarios y sin más tecnología que un diccionario especializado y una máquina de escribir, hasta hoy ha pasado muchísimo tiempo, pero el desarrollo técnico y científico no parece haberse

trasladado de forma automática a las traducciones homéricas. Es claro que Crespo Güemes ha tomado en consideración el carácter formulaico del texto épico, pero algunas variaciones innecesarias en su traducción demuestran que no apeló (o por lo menos no lo hizo de manera sistemática) a herramientas digitales que las redujeran. El caso de Pérez es, por supuesto, mucho más grave, en la medida en que sus niveles de consistencia y coherencia son todavía más bajos que los de Segalá. Esto no puede considerarse “incorrecto”, por es al menos contradictorio con las premisas metodológicas que el propio autor establece.

No hay duda de que el análisis de las traducciones es un repositorio de herramientas y estrategias para producir nuevas, pero, en el caso del lenguaje formulaico, parece claro que ninguna de las estudiadas en este trabajo ha alcanzado el nivel que la tecnología y el conocimiento actual permiten. Proyectos como *iliada.com.ar* prometen cambiar este estado de la cuestión, en la medida en que no solo declaran, como otros traductores, el respeto por el estilo homérico,³³ sino que su carácter digital, el uso de herramientas informáticas y, sobre todo, la posibilidad de revisión y actualización constantes lo colocan en un nivel diferente al de sus predecesores.

Jamás habrá una traducción de *Iliada* que sea absolutamente consistente y coherente en su manejo de las fórmulas y las repeticiones, porque eso implicaría la existencia de un lenguaje español 100 % equivalente al griego homérico. Sin embargo, mantener la consistencia y la coherencia formulaicas es un desiderátum metodológico que cualquier nueva traducción del poema debería tener, en la medida en que es la única forma de preservar para los lectores modernos uno de los rasgos esenciales en la experiencia de leer y escuchar a Homero.

Obras citadas

Abdulla, Adnan K. “Rhetorical Repetition in Literary Translation”. *Babel*, vol. 47, 2001, págs. 289-303.

Abritta, Alejandro et al. *Iliada: Canto 1. Traducción comentada*. Buenos Aires, *iliada.com.ar*, 2021.

Cánovas, Cristóbal Pagán y Mihailo Antović. “Construction grammar and oral formulaic poetry”. *Oral Poetics and Cognitive Science*. Berlín, De Gruyter, 2016, págs. 79-98.

33 Ver, en particular, Abritta et al. I, disponible también en <https://www.iliada.com.ar/introduccion/nuestra-traducccion/rasgos-de-nuestra-traducccion-performativa> (párrafo 8).

- Baker, Mona. *In Other Words. A Coursebook on Translation*. Londres, Routledge, 1992.
- . “Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications”. *Text and Technology. In Honour of John Sinclair*. Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993, págs. 233-250.
- Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. London, Routledge, 2014.
- Crespo Güemes, Emilio. *Homero. Iliada*. Madrid, Gredos, 1991.
- Crespo Güemes, Emilio, y Jorge Piqué. “Las traducciones de Homero en América Latina”. *Tradición y traducción clásicas en América Latina*. UNLP, FAHCE, 2013, págs. 349-432.
- Finkelberg, Margarit. “Oral Theory and the Limits of Formulaic Diction”. *Oral Tradition* 19, 2004, págs. 236-252.
- Friedrich, Rainer. *Formular Economy in Homer: The Poetics of the Breaches*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2007.
- García Blanco, José y Luis M. Macía Aparicio. “Cantos I-III”. *Homero. Iliada*. Vol. 1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.
- Gutt, Ernst-August. *Translation and Relevance*. Londres, Routledge, 2000.
- Hainsworth, J. B. *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford, Clarendon Press, 1968.
- Hoekstra, A. *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*. Ámsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1965.
- Hualde Pascual, Pilar. “Valoración de las traducciones de Homero en los siglos XIX y XX en España e Iberoamérica: de Hermosilla a Leconte de Lisle”. *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: Actas del Congreso Internacional La tradición grecolatina ante el siglo XXI*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999, págs. 369-377.
- Jawad, Hisham A. “Repetition in Literary Arabic: Foregrounding, Backgrounding, and Translation Strategies”. *Meta*, vol. 54, 2009, págs. 753-769.
- Jensen, Minna Skafte. *Writing Homer. A study based on results from modern fieldwork*. Copenhagen, The Royal Danish Academy of Sciences and Letters, 2011.
- Károly, Krisztina. “Shifts in repetition vs. shifts in text meaning. A study of the textual role of lexical repetition in non-literary translation”. *Target*, vol. 22, 2010, págs. 40-70.
- Kiparsky, Paul. “Oral Poetry: Some Linguistic and Typological Considerations”. *Oral Literature and the Formula*. Ann Arbor, Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies/The University of Michigan, 1976, págs. 73-106.
- Latacz, J. et al. *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Erster Gesang (A). Kommentar*. Vol. I, Tomo 2. Berlín, De Gruyter, 2009.

- Meillet, A. *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*. París, Presses Universitaires de France, 1923.
- Miranda Cancela, Elina. “Laura Mestre y su traducción de la *Iliada*”. *Tradición y traducción clásicas en América Latina*. La Plata, UNLP, FAHCE, 2013, págs. 309-332.
- Nagler, Michael N. “Towards a Generative View of the Oral Formula”. *TAPA*, vol. 98, 1967, págs. 269-311.
- Páramo Rueda, Juan Sebastián, Anastasia Belousova y Paula Ruiz Charris. “Rhythm and Vocabulary of Greek Hexameter: From Formula to Topolexis”. *Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies*. Praga, Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, 2021, págs. 95-110.
- Parry, Milman. *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford, Oxford University Press, 1971.
- Peabody, Berkley. *The Winged Word, A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days*. Albany, State University of New York Press, 1975.
- Pérez, F. Javier. *Homero. Iliada*. Madrid, Abada, 2012.
- Reichl, Karl. “Plotting the Map of Medieval Oral Literature”. *Medieval Oral Literature*. Berlín, De Gruyter, 2012, págs. 3-67.
- Visser, Edzard. *Homerische Versifikationstechnik: Versuch einer Rekonstruktion*. Fráncfort, Peter Lang, 1987.
- . “Formulae or Single Words? Towards a New Theory of Homeric Verse-Making”. *WJA*, vol. 14, 1988, págs. 21-37.
- Zhu, Chunshen. “Repetition and signification. A study of textual accountability and perlocutionary effect in literary translation”. *Target*, vol. 16, 2004, págs. 227-252.

Sobre el autor

Alejandro Abritta, doctor en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires, investigador asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina), docente auxiliar de primera en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

La disimilitud de lo similar: la rima de la octava real desde una perspectiva comparada, cuantitativa y funcional

Anastasia Belousova

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Universidad Lomonósov de Moscú, Moscú, Rusia

abelousova@unal.edu.co

Juan Sebastián Páramo Rueda

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

jsparamor@unal.edu.co

Paula Ruiz Charris

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

plruizc@unal.edu.co

En el presente artículo nos proponemos revisar, apoyados en datos cuantitativos, un tema relevante tanto para la versología y la poética comparadas como para los estudios de la traducción. Inspirados en algunas ideas y observaciones de Mijaíl Gaspárov y Marco Praloran, revisamos las características de la rima en las obras en octava real de Ludovico Ariosto y Torquato Tasso, y en sus traducciones al español (de Juan de la Pezuela y de Juan Sedeño) y al ruso (de Aleksandr Triandafilidi y de Román Dubrovkin). La comparación entre el uso del artificio de la rima en la misma forma poética, pero en diferentes lenguas, nos permite iluminar cuestiones relacionadas con el tema de “el verso y la lengua”, así como el problema de la equivalencia formal y funcional en la traducción poética. Demostramos el uso diferenciado de la “rima fácil” categorial en los originales italianos y en sus traducciones al español, y la suficiencia del repertorio de rimas del ruso para abordar la forma de la octava. El artículo comienza con una reflexión sobre la historia y los desarrollos actuales de la versología comparada.

Palabras clave: humanidades digitales; octava real; rima; traducción poética; versología comparada.

Cómo citar este artículo (MLA): Belousova, Anastasia, Juan S. Páramo y Paula Ruiz. “La disimilitud de lo similar: la rima de la octava real desde una perspectiva comparada, cuantitativa y funcional”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 82-115.

Artículo original. Recibido: 15/01/23; aceptado: 12/04/2023. Publicado en línea: 01/07/2023.



The Dissimilarity of the Similar: The Rhyme of the *Ottava Rima* from a Comparative, Quantitative, and Functional Perspective

This article aims to examine a topic significant to comparative verse studies, poetics, and translation studies through quantitative data. Drawing on the insights of Mikhail Gasparov and Marco Praloran, we explore the characteristics of rhyme in the *ottava rima* works of Ludovico Ariosto and Torquato Tasso, as well as their translations into Spanish (by Juan de la Pezuela and Juan Sedeño) and Russian (by Aleksandr Triandafilidi and Roman Dubrovkin). By comparing the use of the rhyme device in the same poetic form but in different languages, we can shed light on relationships between verse and language and the challenge of achieving formal and functional equivalence in poetic translation. Our analysis reveals the differentiated use of categorial “easy rhyme” in the Italian originals and their Spanish translations, and the sufficiency of the Russian rhyming repertoire to cope with the form. To begin, we reflect on comparative verse studies’ history and current developments.

Keywords: digital humanities; *ottava rima*; rhyme; poetic translation; comparative verse studies.

A dissimilaridade do semelhante: a rima da oitava real em uma perspectiva comparativa, quantitativa e funcional

Neste artigo propomos analisar, com a ajuda de dados quantitativos, um tópico relevante tanto para a versificação e a poética comparativas quanto para os estudos de tradução. Inspirados por algumas ideias e observações de Mikhail Gasparov e Marco Praloran, analisamos as características da rima nas obras da oitava real de Ludovico Ariosto e Torquato Tasso, e em suas traduções para o espanhol (por Juan de la Pezuela e Juan Sedeño) e para o russo (por Aleksandr Triandafilidi e Roman Dubrovkin). A comparação entre o uso do recurso da rima na mesma forma poética, mas em linguagens diferentes, permite-nos esclarecer questões relacionadas ao tema “verso e linguagem”, bem como o problema da equivalência formal e funcional na tradução poética. Demonstramos o uso diferenciado da categoria “rima fácil” nos originais italianos e em suas traduções para o espanhol, e a suficiência do repertório russo de rimas para lidar com a forma de oitava. O artigo começa com uma reflexão sobre a história e os desenvolvimentos atuais da versificação comparativa.

Palavras-chave: humanidades digitais; *ottava rima*; rima; tradução poética; estudos comparativos de verso.

En celebración de los cien años de la versología comparada moderna (1923-2023)

Introducción

ESTE AÑO SE CUMPLEN CIEN años del nacimiento de la versología comparada moderna.¹ Su aparición fue marcada por la publicación, en 1923, de dos libros: *Origen indoeuropeo de los metros griegos* de Antoine Meillet y *Sobre el verso checo, con particular referencia al verso ruso* de Roman Jakobson. En las siguientes décadas, Jakobson dedicó múltiples trabajos a distintas cuestiones de la métrica comparada, los cuales determinaron, en gran medida, los caminos de la disciplina en el siglo xx.²

En sus conversaciones con Krystina Pomorska, Jakobson recuerda cómo llegó a interesarse por el estudio comparado del verso:

Abandoné Moscú en 1920 [...] para trasladarme a Praga, donde me apasioné enseguida por las cuestiones relativas al verso checo contemporáneo y medieval. *El análisis comparativo de las analogías evidentes y de las divergencias no menos instructivas* entre la versificación rusa y la checa me llevó a reflexionar sobre la naturaleza de estos fenómenos y a buscar el origen de las divergencias en la estructura fónica y, particularmente en la prosódica de ambas lenguas. De camino hacia Praga, a bordo del barco entre Tallin y Szczecin, quedé absorto por la lectura de los versos de este maravilloso poeta romántico checo, Karel Hynek Mácha (1810-1836), y le rogué a un praguense que viajaba en el mismo barco que me los declamara. Me llamó la atención la profunda diferencia de estructura del tetrametro yámbico en ruso y en checo y me extrañó sobre todo la diversidad de las desviaciones rítmicas con respecto al esquema métrico que admitía el yambo checo, mientras que estaban completamente prohibidas en el yambo ruso. Decidí trabajar un poco sobre estas cuestiones

-
- 1 Todavía no existe una denominación internacional universalmente aceptada y reconocida para referirse a esta disciplina. Algunas de las denominaciones comunes son: en español: métrica /versificación /versología comparada; en inglés: *comparative metrics /versification /prosody*; en italiano: *metrica comparata*; en alemán: *vergleichende /komparativen Metrik*; en francés: *métrique /versification comparée*; en checo: *srovnávací versifikace /versologie*.
 - 2 Ver la detallada reseña sobre el desarrollo y el estado actual de la métrica comparada: Polilova et al. (en ruso). En español, se pueden señalar los siguientes aportes al tema: Bělič, Domínguez Caparrós, Franek.

de métrica comparada [...] Fue así como me dispuse a preparar mi libro en torno al verso checo comparado con el verso ruso.³ (30)

Fue la relación compleja entre las *analogías* y *divergencias*, es decir, entre lo similar y lo disímil, lo que orientó el pensamiento de Jakobson. El filólogo se preocupó por las diferencias prosódicas entre las dos lenguas eslavas y por las consecuencias rítmicas a las cuales conllevan. Más tarde, en los años treinta, Jakobson empezó a explorar el papel de la gramática en la poesía, guiado por una preocupación similar:

Diversas circunstancias [...] me llevaron a tratar el problema de la gramática en la poesía. Para comenzar, en verdad, las dificultades que encontré al redactar esas nuevas traducciones al checo de los poemas líricos, épicos y dramáticos de Pushkin, que habían de publicarse con ocasión del centenario de la muerte del poeta (1837). *Estas traducciones habían sido preparadas por los mejores poetas checos y, en apariencia, tanto el metro como las combinaciones de rimas habían sido exactamente imitadas en checo; en apariencia, los tropos y las figuras de palabras del original, y hasta el estilo, habían sido traducidos. Pero era evidente que la traducción cojeaba.* Comparaba yo el “Caballero de bronce”, que es un testimonio de la virtuosidad estupefaciente de Pushkin, con la versión checa de Bohumil Mathesius (1888-1952) y con la versión polaca de Julian Tuwim (1894-1953), traductor y poeta eminente, y [...] sentía yo vivamente que algo cojeaba y empañaba los versos más fuertes del original. Hallé una explicación convincente de este fenómeno en el papel autónomo de la armazón gramatical en los sistemas de versificación basados en el paralelismo gramatical. (116)

En estos dos testimonios de Jakobson se reflejan procedimientos que se volvieron fundamentales para la versología comparada moderna:

1. El estudio comparado de las formas poéticas homónimas en lenguas distintas, con el propósito de identificar cómo cada lengua y cada tradición literaria moldean el verso, imponiéndole limitaciones. Por ejemplo, se comparan el tetrametro yámbico ruso con el tetrametro yámbico checo, el hexámetro griego con el hexámetro latino, el endecasílabo italiano con el endecasílabo español.

3 Aquí y en la siguiente cita el énfasis es añadido.

2. La exploración de los efectos disímiles producidos por los mismos procedimientos poéticos en distintas lenguas. Por ejemplo, la presencia exclusiva de rimas agudas, en el texto inglés y ruso, o graves, en el italiano y ruso, va a tener efectos muy diferentes, dadas las diferencias entre las características prosódicas de estas lenguas y las peculiaridades de cada lengua poética nacional.

El primer punto nos acerca, entre otros temas, al “estudio de los modos de adopción y adaptación (asimilación) consciente de tipos de versos de una literatura por otra (otras)” (Bělič 267), como, por ejemplo, el estudio del soneto en distintas literaturas. El segundo punto nos lleva, a su vez, hacia un subcampo particular y muy amplio de la versología comparada: el estudio de las traducciones, en el cual se vuelve central el problema de la equivalencia formal y funcional. Aunque Eugene A. Nida es considerado el pionero de la teoría de la equivalencia dinámica (funcional) y formal en la traducción (166-177), ya en los años veinte, los investigadores de los círculos formalistas empezaron a explorar estos dos principios.⁴ En su artículo de 1928 “La forma sonora de la traducción poética (cuestiones de métrica y fonética)”, Andréi Fiódorov, alumno de Yuri Tynianov, trata en particular el problema de la transmisión funcionalmente adecuada⁵ de la estructura rítmica del original en los textos poéticos traducidos (Polilova 134).

Actualmente, la versología, acostumbrada desde hace décadas al uso de los métodos cuantitativos (sobre todo en lo que se refiere al estudio del ritmo poético),⁶ se abre a la aplicación, siempre mayor, de los métodos digitales y computacionales,⁷ lo cual da pie para hablar del nuevo “formalismo cuantitativo”, en muchos aspectos heredero del formalismo y estructuralismo del siglo xx.⁸ La métrica comparada no es ajena a estas tendencias. En los

4 Ver Polilova 2018.

5 Sobre la equivalencia funcional en la traducción poética ver, también, Jandová, “La creatividad”.

6 Un ejemplo llamativo de análisis cuantitativo del ritmo poético de los romances colombianos se encuentra en el artículo de Jarmila Jandová, publicado en 1984. Sobre la versología checa en Latinoamérica y, en particular, en Colombia, ver : Belousova “Política y poética”.

7 Ver monografías colectivas *Quantitative Approaches to Versification* (Plecháč et al.), *Plotting Poetry – On Mechanically-Enhanced Reading* (Bories et al.), *Tackling the Toolkit. Plotting Poetry through Computational Literary Studies* (Plecháč et al.) y *Computational Stylistics in Poetry, Prose, and Drama* (Bories et al.).

8 Esta relación se analiza en Pilshchikov. Ver, también, Fischer et al.

últimos años se ha aumentado el interés de los versólogos comparatistas por los sistemas de información, el análisis computacional automatizado y los métodos de *corpus*.⁹ En el presente artículo, en sintonía con estas tendencias, nos proponemos revisar, apoyándonos en datos cuantitativos, un tema relevante tanto para la versología y poética comparadas como para los estudios de la traducción. Inspirándonos en algunas ideas y observaciones de Mijaíl Gaspárov y Marco Praloran, queremos revisar las características de la rima en una de las estrofas más importantes de la historia literaria: la octava real, en las obras de Ludovico Ariosto y Torquato Tasso y en sus traducciones al español y al ruso. La comparación entre el uso del artificio de la rima en la misma forma poética, pero en diferentes lenguas, nos permitirá iluminar cuestiones relacionadas con el tema “el verso y la lengua”, así como el problema de la equivalencia formal y funcional en la traducción poética.

Nuestro texto se va a desarrollar en los siguientes apartados: (1) un breve recuento de algunas propuestas comparadas y cuantitativas para el estudio de la rima; (2) una presentación general de la octava y de sus características estructurales, con algunas observaciones sobre la traducción de los elementos formales de la poesía; (3) la descripción del método y del *corpus* analizado; (4) la presentación e interpretación de los resultados; y (5) las conclusiones.

Acercamientos comparados y cuantitativos al estudio de la rima

No nos corresponde ahora presentar un panorama general de los estudios de la rima en el arte verbal.¹⁰ En este apartado, nos limitaremos a revisar los aportes relativos al estudio comparado de la rima (incluyendo el caso de la traducción) que son relevantes para nuestra investigación y las propuestas de acercamientos digitales y cuantitativos a este fenómeno.

El clásico libro de Víktor Zhirmunski: *La rima, su historia y su teoría* fue publicado en Petersburgo en el año 1923 (el mismo año al cual nos referimos en el primer párrafo de este artículo). Principalmente, Zhirmunski analiza

9 Pilshchikov, Polilova; Maslov, Nikitina; Akimova et al.; de la Rosa J. et al.; Kazartsev, Zemskova; Sarv et al.

10 Para un panorama general sobre la rima en el arte verbal y la bibliografía sobre el tema véanse Wesling y el reciente volumen Sykari, Fabb. La presentación más completa de los problemas relacionados con la transmisión de la rima en la traducción se encuentra en el clásico libro del teórico de la literatura checo Jiří Levý *El arte de la traducción* (217-273, Underhill).

la rima rusa, pero, en su investigación, también aparece mucho material comparativo sobre la rima de otras tradiciones europeas. Escribe en el prefacio:

La atención se centra en cuestiones de la rima rusa, sin embargo, estas cuestiones no tienen interés en sí mismas, sino como un ejemplo más accesible para el estudio general de la rima. En la medida de lo posible, he intentado presentar este material familiar desde una perspectiva histórico-comparativa. El camino hacia la construcción de una poética teórica pasa, en mi opinión, por el estudio histórico-comparativo de los fenómenos del estilo poético. [...] Las peculiaridades del material lingüístico ruso y de la tradición literaria rusa adquieren su significado artístico específico solo en comparación con formas similares del verso, aunque bien distintivas, de otras naciones europeas. (*Rifma* 4-5)¹¹

La investigación de Zhirmunski parte de datos numéricos que caracterizan distintos parámetros de la rima, en particular, sus aspectos fónicos y categoriales (gramaticales). Años más tarde, en 1970, Zhirmunski vuelve al tema y escribe un texto breve: “La rima desde la perspectiva histórico-comparativa”, en el cual habla, entre otras cosas, del problema de la equivalencia funcional en la traducción:

Así, las rimas continuamente masculinas en inglés, igualmente características para todos los géneros, en ruso se sustituyen por una forma tradicional de alternancia de rimas femeninas y masculinas, natural para esta lengua; lo mismo ocurre con las rimas continuas femeninas en la poesía clásica italiana y polaca, por ejemplo, en la *Divina comedia*, los sonetos de Petrarca, los poemas épicos y líricos de Mickiewicz y Słowacki. La traducción clásica en ruso de la *Divina comedia*, realizada por el mejor poeta-traductor ruso, M. Lozinski, sigue esta tradición establecida.

Por supuesto, en ruso se pueden traducir fácilmente versos ingleses con rima masculina continua, o italianos con rima femenina continua. Tales intentos se han hecho muchas veces, así como August Wilhelm Schlegel y los románticos tradujeron “equimétricamente” a los poetas italianos del Renacimiento al alemán, conservando las rimas femeninas continuas del original. Pero tales traducciones, a pesar de su precisión exterior, confieren

11 Las traducciones del ruso, del italiano y del inglés son nuestras.

a una obra poética extranjera un aire de exotismo muy poco característico del original. A veces pueden provocar una sorprendente distorsión del efecto artístico. (“Rifma v sopostavitelno-istoricheskom plane” 452)

Quien continuó y desarrolló el trabajo de Zhirmunski fue Mijaíl Gaspárov, el versólogo ruso más importante de la segunda mitad del siglo xx. En 1984, Gaspárov publica el artículo “La evolución de la rima rusa”,¹² en el cual describe la historia de la evolución de la rima rusa, a partir de datos cuantitativos relativos a una serie de *corpus*. En este estudio se proporcionan, también, algunos datos comparativos (para el latín, el italiano, el alemán, el francés y el inglés). La preocupación de Gaspárov no es solo histórica, sino también metodológica:

La rima rusa se ha estudiado cuantitativamente con menos frecuencia que el ritmo. La obra clásica de V. M. Zhirmunski se basa enteramente en cálculos muy rigurosos, pero no se incluyen en el texto (solo aparecen ocasionalmente en las notas) y no están disponibles para la consulta. Los datos cuantitativos siempre aparecen más a menudo en publicaciones académicas de los últimos años [...], pero suelen estar dispersos y, por ello, apenas son comparables entre ellos. El objetivo de este artículo es ofrecer material para un estudio coherente de algunos aspectos de la rima rusa a lo largo de su historia. Tanto el alcance del material como el sistema de clasificación y la metodología de recuento sin duda podrían mejorarse, pero incluso en la forma actual los datos obtenidos son al menos comparables entre ellos y, por tanto, pueden ser útiles. (“Evolutsia” 3)

Gaspárov propone una serie de conceptos y parámetros cuantitativos para describir la historia de la rima, entre ellos:

Repertorio de rimas. Gaspárov señala que este elemento es el más difícil de establecer y que es necesario un enfoque doble: la revisión de los datos de la lengua natural (de cuántas palabras rimantes entre ellas dispone una lengua) y la creación de los diccionarios de rimas de autores concretos.¹³

12 Hace algunos años este artículo fue traducido al inglés: Gasparov, “The Evolution”.

13 En Levý se encuentran observaciones profundas e iluminadoras sobre los repertorios de rimas en distintas lenguas, 232-238.

Nido de rimas. Un nido de rimas se define como un conjunto de palabras que podían rimar entre ellas en un *corpus* dado.¹⁴

Riqueza del repertorio. El número de los nidos de rimas disponibles.

Variedad de rimas. El número de palabras distintas utilizadas en cada nido de rimas.¹⁵

Concentración de rimas. La proporción que ocupan las rimas pertenecientes a los cinco nidos más populares sobre la totalidad de las palabras rimantes. Normalmente, con el aumento de la riqueza del repertorio se disminuye la concentración.

Proporción de rimas. La proporción de terminaciones agudas y graves en la posición final del verso sobre el número total de palabras de esta estructura acentual presentes en el texto.

Gramaticalidad de rimas. Con qué frecuencia se riman entre ellas palabras pertenecientes a distintas categorías gramaticales. (“Evolutsia” 3-7)

Además de estos parámetros, Gaspárov estudia múltiples características fónicas de la rima rusa a lo largo de la historia y logra identificar las etapas principales de su evolución. Según el investigador, “la historia de la rima rusa es una alternancia de periodos de estabilización y periodos de crisis” (“Evolutsia” 13) durante los cuales las viejas normas son sustituidas por otras nuevas. Los resultados de Gaspárov, obtenidos con métodos estadísticos, pero no computacionales, fueron corroborados hace algunos años por Olga Sozinova, quien diseñó y aplicó una serie de herramientas computacionales a los textos poéticos disponibles en el *Corpus* Nacional Ruso (ruscorpora.ru).

El desarrollo de las humanidades digitales no solo lleva a la comprobación y el perfeccionamiento de ideas formuladas previamente, sino también a la creación de métodos y acercamientos nuevos para el análisis de la rima. Por ejemplo, en el congreso virtual Digital Humanities 2020, organizado por Alliance of Digital Humanities Organizations (ADHO), se dedicó un panel especial¹⁶ a la aplicación del *network analysis* al estudio de las rimas (Estill et al. 500-504). Los investigadores proponen métodos para identificar las leyes generales de la rima;

14 En el caso de las rimas rusas inexactas, Gaspárov propone ponerlas en nidos separados.

15 En su trabajo, Gaspárov introduce, pero no explora, este parámetro.

16 Natalie M. Houston, Petr Plecháč, Pablo Ruiz Fabo y Helena Bermúdez Sabel, David Birnbaum y Elise Thorsen presentaron sus ponencias (ver algunas de sus publicaciones sobre el tema listados en la bibliografía).

registrar las rimas más frecuentes; descubrir las rimas de un texto de manera automática, incluyendo rimas inexactas; etc. La aproximación metodológica dominante en estas nuevas propuestas es la de la “lectura distante”, anunciada hace diez años por Franco Moretti en su emblemático libro. No obstante, algunos investigadores intentan superar cierto antagonismo entre la *distant reading* y la más tradicional *close reading*, como es el caso del artículo de Boris Maslov y Tatiana Nikitina: “Rhyme in European Verse: A Case for Quantitative Historical Poetics”, en el cual se analizan las rimas de un *corpus* multilingüe de odas pindáricas de François de Malherbe, Johann Christian Günther y Mijaíl Lomonósov, y se llega a la conclusión de que la calidad de la rima (si es rica o pobre) se relaciona con la rigidez del ritmo.

Nuestro trabajo retoma sobre todo la metodología de Gaspárov y la vuelve computacional, proponiendo otro método más para el estudio automatizado de las rimas. Sin embargo, no nos centramos en la evolución de la rima dentro de una tradición nacional, sino que consideramos los problemas de la poética comparada, tal como lo pensaba Víktor Zirmunski, quien veía en el estudio histórico-comparativo de los fenómenos del estilo poético el camino hacia la construcción de una poética teórica.

Un objeto para el estudio de caso: la octava real y sus rimas

La octava real (en italiano, *ottava rima*), estrofa con esquema de rimas ABABABCC, es una de las formas poéticas más exitosas y longevas de la historia literaria: “hay que convenir en que la octava es la forma narrativa más feliz de las literaturas modernas” (Rajna 18). Nació en Italia en el siglo XIV y, durante siglos, tuvo popularidad tanto en su país de origen, donde la emplearon Boccaccio, Boiardo, Pulci, Poliziano, Ariosto, Tasso, Tassoni, Marino, Leopardi, etc., como fuera de él. Con la expansión del petrarquismo la forma salió de los límites de una sola tradición nacional y paulatinamente conquistó Europa y el mundo, llegando a Inglaterra, Polonia, España, Portugal y, también, a la Nueva Granada (v. gr. Juan de Castellanos), convirtiéndose en el metro épico europeo por excelencia. Unos siglos después, el romanticismo renovó la forma con nuevos temas y artificios, y la vieja octava pasó a ser una nueva moda: en el siglo XIX, Byron, Pushkin y Słowacki crearon sus obras maestras utilizando el metro de Ariosto. Incluso, en las últimas décadas, cuando el uso de las estrofas y metros tradicionales sufre un declive del cual

tal vez no se vaya a recuperar nunca, aparecen obras en octava por fuera de lo grafómano o de lo epígono: la novela en verso *Byrne*, la última obra de Anthony Burgess, publicada póstumamente en 1995, o el poema *Noches de Pittsburgh* (2021-2022) de Igor Vishnevetsky, la obra rusa original más larga (201 octavas virtuosamente escritas) en *ottava rima*.

El éxito extraordinario de la estrofa, por fuerza, atrajo la atención de los investigadores de literatura, quienes, desde hace décadas, buscan explicarlo a través del análisis de sus aspectos formales. Los estudiosos destacan la posibilidad que ofrece la estructura de la estrofa de narrar “por porciones” y analizan con atención sus articulaciones internas, las cuales permiten múltiples opciones de división (6+2, 4+4, 2+2+2+2, etc.). En especial en Italia, contamos con una larga tradición crítica que examina el ritmo, la sintaxis, la semántica y la retórica de la octava¹⁷ —elementos que le conceden su carácter extremadamente versátil—. También, encontramos estudios de esta orientación para la octava en español (Stein) y en ruso (Belousova “Metr i sintaksis”).

Frente a la rima, aparte de los diccionarios de rimas de algunas obras¹⁸ y de trabajos que exploran los aspectos fónicos,¹⁹ debemos mencionar algunas observaciones de Marco Praloran, dedicadas a la “factura” de la octava. Praloran parte de la idea de una cierta “facilidad y, en algunos aspectos, elementalidad lingüística” (15) de la estrofa y revisa el uso de las así llamadas rimas fáciles en ella. Estas son las rimas categoriales, por ejemplo, participios o infinitivos en -ato, -are, etc., que se riman entre ellos, ocupando toda la *sestina* o el dístico final. Aquí, el ejemplo que utiliza el filólogo, extracto del *Orlando Enamorado* de Boiardo (todas las series de rimas de la octava son fáciles):

Ciascuno è molto bene *apparecchiato*
per domatina alla zuffa *venire*;
ogni vantaggio a mente hanno *tornato*,
le usate offese e l'arte del *scrimire*.
Ma prima che alcun de essi venga *armato*,
de Angelica vi voglio alquanto *dire*;

17 Ver el reciente volumen *Nuove prospettive sull'ottava rima* y un conciso e iluminador estado del arte escrito por Maria Cristina Cabani (80-97). Cabani discute también, con ciertos reparos, algunos acercamientos cuantitativos a la octava (véase la discusión en Roncen).

18 Segre; Dorigatti, Robey *Morgante*; Dorigatti, Robey *Orlando*.

19 Por ejemplo, Mengaldo, Iocca.

la qual per arte, come ebbe a *contare*,
dentro al Cataio se fece *portare*.²⁰ (citado en Praloran 20)

Como muestra Praloran enseguida, la presencia de estas rimas varía en distintos autores. Según los cálculos del filólogo, en el poema de Boiardo pueden aparecer presentes, dependiendo del canto, en el rango del 21,4 % al 73,5 % de las estrofas (22). En el poema caballeresco *Spagna*, son más del 75 % las estrofas que presentan rimas fáciles: “Una ‘regularidad’ de verdad mortal [micidiale]” (23), comenta Praloran. En los *Cantari di Aspromonte*, el porcentaje de rimas categoriales es menor, aunque sigue siendo superior al 50 % y, en los *Cantari di Rinaldo*, es del 40 % (24). En Boccaccio, la cantidad de rimas categoriales es aún mayor:

Un porcentaje muy elevado y, en cierto sentido, impresionante de rimas fáciles tiene la *Teseida*, [...] estamos en torno al 100 % de media, es decir, una rima categorial cada octava, pero mucho más si reflexionamos que nuestras estadísticas solo registran la presencia en todas las tres rimas de la sextina. (24)

Para el *Morgante* de Pulci, se registra el 35 % y, para el *Orlando furioso*, el 30 % (25).

Los datos de Praloran nos hacen ser conscientes de una serie de aspectos relacionados con la rima de la octava italiana. Primero, la rima fácil hace parte del estilo típico de narración en octavas, pues su presencia no baja del 30 % de las estrofas (y eso teniendo en cuenta que Praloran consideraba fáciles solo las series de rimas totalmente categoriales). Y, segundo, con el tiempo, el recurso de la rima fácil empieza a convertirse en “una de las posibles soluciones, equilibrada por el crecimiento progresivo de rimas difíciles” (25): estamos frente a una transformación de los recursos poéticos empleados. La octava es una unidad métrica, lingüística y estilística en la cual registramos, al lado del esquema simple de las rimas, claras tendencias estilísticas, retóricas y gramaticales en evolución.²¹

En este caso, transferir una forma poética a otras tradiciones nacionales y a otras lenguas no solo implica lidiar con la transmisión y recreación de los

20 Énfasis añadido.

21 La evolución de la forma no se da solamente a nivel de las rimas: lo mismo ocurre a nivel de la sintaxis poética (Belousova, Páramo 25-28).

aspectos métricos básicos (número de sílabas, esquema de rimas), sino también de los elementos estilísticos relevantes. La tarea se divide en pasos: identificar los elementos formales, entender su valor estilístico y buscar una recreación funcionalmente adecuada dentro de otro sistema literario. En el caso de una ideología de la traducción, orientada exclusivamente hacia la equivalencia formal, la última etapa se omite, ya que se piensa que la “recreación” formal es igual a la recreación del efecto artístico. Así escribía sobre la traducción de la rima el teórico ucraniano Volodímir Derzhavin, partidario de la traducción “filológica”:²²

En la fonética (composición sonora) de la traducción, la transmisión de la rima es de la mayor importancia; todavía hay gran negligencia en este campo. Por supuesto, hoy nadie se atreverá a traducir poemas rimados sin rima o poemas no rimados con rima; pero esto no basta, también hay que tener en cuenta el carácter fonético de la rima (rimas ricas y pobres, profundas, inexactas, etc.), el carácter gramatical (rimas verbales, nominales, compuestas, gramaticalmente homogéneas y heterogéneas), el carácter léxico (uso de nombres propios y extranjerismos) y, si es posible, reproducir las principales tendencias de un autor determinado. (Derzhavin 522)

Como es claro en esta cita, Derzhavin no trata el problema de la equivalencia funcional en la traducción. Los teóricos posteriores son más conscientes de este aspecto. Reginal Gibbons escribe:

¿Cuáles son realmente los efectos equivalentes en inglés (de la rima y el metro, por ejemplo) del original? Y luego: ¿Estos elementos ocupan un lugar destacado en la jerarquía de valores del poema? [...]

El traductor sensible del español al inglés sabe que la rima perfecta en inglés no es equivalente a la rima perfecta en español, donde rimar es menos llamativo porque se consigue mucho más fácilmente y no ha sido históricamente rechazado por tantos poetas como un recurso inapropiado para la poesía contemporánea. En otras palabras, la rima es más natural en español por razones lingüísticas e históricas. [...] En pocas palabras, pues, dadas lenguas diferentes, con historias lingüísticas y literarias diferentes, el mismo recurso poético no tendrá el mismo efecto en lenguas diferentes. Traducir un esquema de rima y un tipo de rima mecánicamente puede complacer al crítico superficial, puede resultar a veces

22 Sobre el concepto de la traducción filológica-artística de los años 1920-1930, ver Baskina.

en una traducción apropiada, pero a menudo desagradará al lector cuidadoso tanto del original como de la traducción porque viola el peso relativo o la proporción de la rima como elemento poético en el poema original. (660)

Al clasificar varios enfoques en la traducción de la poesía, dependiendo de la transmisión o no transmisión de distintos aspectos de la forma, Armin Paul Frank señala la necesidad de valorar la variedad de las rimas teniendo en cuenta el inventario de las rimas disponibles (*Reimvorrat, rhyme reservoir*) de la lengua concreta (964). Entonces, la traducción de la rima es una cuestión que debe ser considerada tanto desde la perspectiva lingüística (limitaciones que impone la lengua) como literaria (marcado/no marcado dentro de la tradición literaria de origen/tradición literaria meta).

Pio Rajna, a quien citamos al inicio de este apartado, después de afirmar que la octava es “la forma narrativa más feliz de las literaturas modernas” (18), observa, sin embargo, que esta maravillosa forma poética “transferida a otras lenguas, al inglés, al francés, al alemán, ya no tiene los mismos méritos [...] Es un vestido hecho a nuestra medida, y como nos queda perfecto a nosotros, si lo llevan otros, aprieta demasiado o se arruga” (18-19). Al investigar los datos relativos a la rima en la octava italiana de Ariosto y Tasso y en las octavas españolas y rusas, podremos corroborar o no este juicio de valor.

El método y el *corpus*

Desarrollamos un programa en Python para obtener información sobre las rimas de un *corpus* multilingüe (italiano, ruso, español) de miles de octavas. Nos interesaba recopilar los siguientes datos:

1. Número y lista de los nidos de rimas para cada texto.
2. Para cada nido, la información sobre las posiciones en las que aparecen las rimas que le pertenecen (AAA, BBB o CC).
3. Variedad de rimas, es decir, el número de palabras distintas que forman cada nido.
4. Concentración de rimas. El porcentaje de las rimas que pertenecen a los cinco nidos más populares.

Trabajamos primero con el *corpus* ruso. La reducción vocálica propia del ruso, y la naturaleza poco fonética de su sistema de escritura (en el cual мудрейшим

rima con *дальнейшем*; *жены*, con *некрещеной*; y *нежданно*, con *желанна*, por ejemplo), nos obligó a buscar un procedimiento especial para establecer las rimas. El procedimiento encontrado es el siguiente. En primera instancia, nuestro programa segmenta cada verso en sílabas. Luego, habiendo establecido qué versos tienen rima aguda o masculina (si el número de sus sílabas es igual a diez) y qué versos tienen rima grave o femenina (si el número de sus sílabas es once), el programa segmenta la rima de cada verso. Obtenidos así dos tríos y una pareja de rimas de cada octava, este procede, en primer lugar, a simplificar las rimas que sean exactamente iguales ([*-ой, -ой, -ой*] se vuelve simplemente [*-ой*], por ejemplo) para, luego, reunir todos los tríos y parejas que tengan por lo menos un elemento en común ([*-а ли, -яле*] [*-алий, -яле*] quedarán fundidas así en un solo grupo [*-а ли, -яле, -алий*], por ejemplo). Obtenidos estos grupos de rimas (que de ahora en adelante llamaremos arquetipos), el programa procede a identificar a qué arquetipo pertenece cada verso e identifica y guarda cuántas palabras finales de verso pertenecen a cada arquetipo. Recogida esta información, junto con la información acerca de los arquetipos propios de las rimas masculinas y femeninas y sobre las veces que ocurre cada arquetipo en las rimas A, B y C, el programa crea una serie de tablas en las cuales se consigna tal información; y, también, se calculan la variedad y la concentración. Los datos completos,²³ disponibles para la consulta, incluyen: 1) lista de arquetipos según su frecuencia; 2) lista de todas las palabras que aparecen en la posición de rima con la indicación de su arquetipo; 3) la información sobre las posiciones (AAA, BBB o CC), en las cuales aparece cada arquetipo; 4) la variedad de cada arquetipo; y 5) la concentración de rimas.

Tras analizar el *corpus* ruso, utilizamos el mismo programa, pero adaptado, para examinar las dos obras en el original italiano y en las traducciones al español. Hecho el trabajo, notamos que este procedimiento complejo, necesario para el caso del ruso, era francamente innecesario para el caso del italiano (en el cual, por ejemplo, “-ace” rima solo con “-ace” y “-anto” solamente con “-anto”) y de una utilidad muy limitada para el caso del español. También, nos dimos cuenta de que, por este procedimiento, nuestra investigación resultó especialmente vulnerable a las erratas propias de un *corpus* gigantesco de textos escaneados, pues bastaba que, en una octava perdida, un “cansada” rimara por error con un “perdido” para que nuestro programa creara el falso

23 bit.ly/3OohCLp.

arquetipo [-ada, -ido] y, así, todos los datos recaudados quedaran desvirtuados. Este hecho implicó la creación de múltiples procedimientos para “pescar” errores de transcripción en nuestros textos base, y nos obligó a hacer varias revisiones de nuestros datos para llegar a resultados confiables.

Las fuentes utilizadas fueron las siguientes. Para el *corpus* italiano, se utilizaron los textos digitales del *Orlando furioso* y la *Jerusalén libertada* disponibles en la *Biblioteca della Letteratura Italiana* (letteraturaitaliana.net). Las ediciones de referencia son Sanguineti, Turchi (Garzanti, 1964) para Ariosto y Caretti (Mondadori, 1957) para Tasso. El *corpus* español fue compuesto por el texto digitalizado de la traducción de la *Jerusalén* (1587) de Juan Sedeño, preparado por Lectulandia.com. Esta edición digital está basada en la reedición de la traducción de Sedeño del 1829 (Barcelona, Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs), a partir de una copia fotográfica de la Universidad de Wisconsin. La traducción del *Orlando furioso* de Juan de la Pezuela (Madrid, A. Pérez Dubrull, 1883) fue rescatada en la página del proyecto wikisource.org (versión digital por corregir, con múltiples errores del reconocimiento automático de caracteres) y revisada a mano. Las recientes traducciones rusas de Román Dubrovkin (*Jerusalén libertada*) y de Aleksandr Triandafilidi (*Orlando furioso*) fueron digitalizadas por nosotros (Dubrovkin, Moscú: Vodolei, 2022; Triandafilidi, Moscú: Prestizh Buk, 2021).²⁴

La selección del *corpus* fue limitada por los textos digitalizados o digitalizables disponibles. Los textos investigados no solo están escritos en lenguas distintas, sino que, además, pertenecen a distintas épocas y no son fácilmente comparables entre sí. La poética del “poema heroico” de Tasso es muy distante de la de Ariosto.²⁵ La traducción de Juan Sedeño “tiene el mérito de ser la primera en castellano”, pero sobre su valor existen opiniones contrarias: “los entendidos en la materia la consideran ‘más que regularmente’ mala, sin embargo, Farinelli la retiene superior a las otras hechas en el Siglo de Oro, mientras que Arce cree que es incluso la peor de ellas” (González Miguel 110). La traducción de Juan de Pezuela, quien realizó su versión en la segunda mitad del siglo XIX, recibió una valoración positiva de Amos Paducci (Arce, “Un capítulo” 415), pero, también, fue criticado severamente

24 El trabajo con grandes cantidades de información (miles y miles de palabras que riman) hace que las eventuales imprecisiones de las ediciones terminen siendo irrelevantes. Esta es una situación corriente en investigaciones digitales, ver Velikanova y Orekhov.

25 Ver, sin embargo, Cabani “L’ariostismo”.

en el caso de su traducción de la *Divina comedia* (Joaquín Arce la calificó “forzada, violenta y mediocre” [Arce 168]). Las traducciones de Dubrovkin y Triandafilidi son muy recientes y, aunque han encontrado una buena recepción, el proceso de una valoración crítica de estos trabajos apenas inicia.

Sin embargo, lo importante para nosotros es que, en todos los casos, estamos frente a las traducciones que reproducen la forma del original (la medida silábica y la rima) y, además, los textos son amplios (casi cinco mil octavas para Ariosto y sus traducciones; casi dos mil para Tasso y sus traducciones). Esto nos permite identificar tendencias generales que serían imposibles de encontrar en *corpus* más pequeños. Es solo una piedra de toque.

Resultados

Antes de pasar a presentar los resultados obtenidos, se debe mencionar que las lenguas italiana, española y rusa tienen características prosódicas distintas. Según Mancini y Voghera, en italiano, el 74,62 % del léxico es de terminación grave; el 16,54 %, de terminación aguda; y el 8,85 %, de terminación esdrújula (71-72). A su vez, el 79,50 % del vocabulario español está compuesto por palabras graves, mientras que las agudas representan el 17,68 %, y las esdrújulas, el 2,76 % (Quilis 335). Es evidente que las posibilidades del español y el italiano de ofrecer rimas llanas son comparables. Muy distinta es la situación del ruso, en el cual la proporción es la siguiente: el 41 % de palabras son agudas; el 39 %, graves; y el 17 %, esdrújulas (Shengeli 23). Entonces, no sorprende que en las traducciones españolas se emplee casi exclusivamente la rima grave (lo mismo que ocurre en el original), mientras que, en las traducciones rusas, se opte por una forma canonizada de la octava rusa en la cual se alternan de manera regular las rimas agudas y graves. Presentaremos primero los datos para el italiano y para el español.²⁶

En la tabla 1 vemos los 25 arquetipos más frecuentes de cada *corpus*, presentados en orden de frecuencia.

26 No consideramos, para los *corpus* italiano y español, las poquísimas rimas agudas. Para el *corpus* ruso, consideramos tanto las agudas como las llanas, pero no consideramos las ocasionales rimas esdrújulas.

Tabla 1. Los 25 arquetipos de rimas más populares (Ariosto, Tasso, Sedeño, Pezuela)

	Ariosto	Tasso	Sedeño	Pezuela
1	{'ante'}	{'ede'}	{'ado'}	{'ia'}
2	{'ella'}	{'ente'}	{'ido'}	{'ente'}
3	{'ente'}	{'ano'}	{'ente'}	{'ido'}
4	{'ia'}	{'ero'}	{'oso'}	{'ado'}
5	{'etto'}	{'orte'}	{'ano'}	{'ante'}
6	{'ano'}	{'etto'}	{'ia'}	{'era'}
7	{'ero'}	{'ore'}	{'anto'}	{'ero'}
8	{'ede'}	{'ura'}	{'ada'}	{'ura'}
9	{'ato'}	{'olto'}	{'ento'}	{'ada'}
10	{'ire'}	{'ende'}	{'arte'}	{'ando'}
11	{'orte'}	{'ante'}	{'ero'}	{'ida'}
12	{'ore'}	{'ita'}	{'ante'}	{'ano'}
13	{'esta'}	{'enti'}	{'ida'}	{'erte'}
14	{'anto'}	{'ene'}	{'erte'}	{'ino'}
15	{'ea'}	{'arte'}	{'osa'}	{'aba', 'ava'}
16	{'erra'}	{'esta'}	{'ura'}	{'osa'}
17	{'accia'}	{'anto'}	{'era'}	{'ella'}
18	{'ina'}	{'ace'}	{'elo'}	{'ento'}
19	{'ino'}	{'egno'}	{'ira'}	{'elo'}
20	{'ello'}	{'ira'}	{'ene'}	{'oso'}
21	{'ena'}	{'ia'}	{'aba', 'ava'}	{'ena'}
22	{'ando'}	{'one'}	{'erno'}	{'ina'}
23	{'are'}	{'ese'}	{'ende'}	{'endo'}
24	{'ura'}	{'ella'}	{'eto'}	{'erra'}
25	{'ese'}	{'orno'}	{'esta'}	{'ana'}

Con el color gris resaltamos las rimas presentes en ambos textos de cada lengua (es decir, si -ente está dentro de los veinticinco tipos de rima más frecuentes en Tasso y también en Ariosto, se resalta en cada columna con este color). Con la negrilla señalamos, además, las rimas que hacen parte de los diez nidos más populares de ambos poetas de cada lengua (por ejemplo, -ente para Ariosto y Tasso o -ado para Sedeño y Pezuela).

Es evidente que, tanto para los autores italianos como para los españoles, el número de rimas populares compartidas es alto. De los arquetipos más populares en Ariosto y Tasso se comparten trece (52 %) y de las diez rimas

más populares de ambos poetas coinciden cinco (-ente, -etto, -ano, -ero, -ede). En Sedeño y Pezuela coinciden diecisiete tipos de rima populares sobre veinticinco (68 %), y de los diez arquetipos más populares, cinco son los mismos (-ia, -ente, -ido, -ado, -ada).

Diferencias y preferencias individuales también salen a la luz. Si las rimas más populares (la parte superior de la tabla) están en gris tanto en los autores italianos como en los españoles, la parte inferior de la tabla muestra patrones distintos en dos parejas de autores. Entre Tasso y Ariosto las frecuencias de estos nidos menos populares difieren bastante, mientras que en Sedeño y Pezuela siguen muy agrupados. Claro, el porcentaje de rimas populares compartidas también es notablemente superior en los dos autores españoles. ¿Cómo interpretar estas diferencias? Esto ocurre, con seguridad, porque los autores españoles son más “naturales” en sus usos de la rima, es decir, sus preferencias están menos deformadas por la intención artística. La deformación ocurre debido a la selección consciente de recursos poéticos, más específicamente, gracias a la exclusión de ciertas rimas. Si nos fijamos en las rimas más populares de Ariosto, encontramos varios arquetipos relacionados con las rimas fáciles. La terminación del participio -ato ocupa la posición 9, las terminaciones de los infinitivos -ire y -are están en las posiciones 10 y 23, respectivamente. Ninguna (¡!) de estas desinencias gramaticales aparece entre los nidos más populares de Tasso. La rima en -ato ocupa, en Tasso, solo la posición 35; la rima en -ire, la posición 66 y la rima en -are, la 105. En el *corpus* en español no ocurre nada parecido: las rimas en -ado, -ido y -ada se utilizan en las traducciones sin ninguna reserva.

La poética de Tasso se distancia de la poética tradicional de los poemas caballerescos en octava al excluir, casi²⁷ por completo, las rimas fáciles. La automatización, la mecanización de las rimas que se recuperan con más facilidad del inventario de las rimas se supera gracias a una violencia que ejerce el lenguaje poético sobre el lenguaje práctico, en sintonía con las ideas de los formalistas rusos. Empero, hay que notar que la operación de

27 En una ocasión anterior, examinando la sintaxis poética de la *Gerusalemme*, ya habíamos constatado la presencia de tendencias tan fuertes que se convierten en verdaderas prohibiciones: “En la octava de Tasso, se desarrollan y se refuerzan las tendencias sintácticas de la *ottava rima* de Ariosto. La fuerte pausa sintáctica tras el cuarto verso sigue siendo muy evidente aquí (71 %), pero el primer y el último dístico se vuelven autónomos más a menudo. Sin embargo, la evolución más sorprendente es la que se produce con las pausas después de los versos impares. ¡El índice más alto so lo llega al 12 %! Este fenómeno debe interpretarse como la prohibición efectiva de las pausas fuertes después de las líneas impares” (Belousova, Páramo 28).

refinamiento del repertorio léxico no afecta otras rimas extremadamente populares, pero menos evidentes (-ente, -etto, -ede, etc.).

Veamos algunos ejemplos concretos.²⁸ En el *Orlando furioso*, tenemos tres estrofas con rimas “fáciles” en -ato y dos más no-fáciles en el canto primero:

Orlando, che gran tempo *innamorato*
fu de la bella Angelica, e per lei
in India, in Media, in Tartaria *lasciato*
avea infiniti ed immortal trofei,
in Ponente con essa era *tornato*,
dove sotto i gran monti Pirenei
con la gente di Francia e de Lamagna
re Carlo era attendato alla campagna... (5)

Era, fuor che la testa, tutto *armato*,
ed avea un elmo ne la destra mano:
avea il medesimo elmo che *cercato*
da Ferraù fu lungamente invano.
A Ferraù parlò come *adirato*,
e disse: – Ah mancator di fé, marano!
perché di lasciar l'elmo anche t'aggrevi,
che render già gran tempo mi dovevi? (26)

La rima fácil en -ire nos espera en la octava sesenta del canto primero del *Orlando furioso*:

Ecco pel bosco un cavallier *venire*,
il cui sembiante è d'uom gagliardo e fiero:
candido come nieve è il suo *vestire*,
un bianco pennoncello ha per cimiero.
Re Sacripante, che non può *patire*
che quel con l'importuno suo sentiero
gli abbia interrotto il gran piacer ch'avea,
con vista il guarda disdegnosa e rea.

28 En los siguientes apartados, el énfasis es añadido.

En Tasso la primera rima en -ato aparece solo en la octava treintaicinco del canto primero. Esta rima no es “fácil”, pues rima con un sustantivo:

Facea ne l'oriente il sol ritorno,
sereno e luminoso oltre *l'usato*,
quando co' raggi uscí del novo giorno
sotto l'insegne ogni guerriero *armato*,
e si mostrò quanto poté piú adorno
al pio Buglion, girando il largo *prato*.
S'era egli fermo, e si vedea davanti
passar distinti i cavalieri e i fanti.

Vuelve en el dístico final de la estrofa cuarentaisiete (rima fácil: Oh meraviglia! Amor, ch'a pena è *nato*, / già grande vola, e già trionfa *armato*) y no aparece más. La rima en -ire va a aparecer en el *Jerusalén* solo en el tercer canto, esta no es fácil en términos de Praloran. En la traducción de Sedeño, el poema de Tasso pierde por completo la reticencia frente a las rimas gramaticales a partir de los participios. Ya la sexta estrofa del *Jerusalén* en esta traducción suena así:

El sexto año llegaba que en Oriente
Había el cristiano ejército *pasado*,
Y Nicea por asalto, y la potente
Ántioquia con arte *sojuzgado*;
En batalla despues contra el valiente
Ejército de Persia la ha *guardado*;
Y Tortosa espugnada lugar daba
Al mal tiempo, y sazón nueva esperaba.

Nótese, también, la rima categorial del dístico final, mientras que, en el original italiano, las rimas de esta estrofa pertenecen a categorías gramaticales distintas. En el canto primero de la traducción de Sedeño hay doce estrofas con rimas en -ado y ocho estrofas con rimas en -ido (en casi todos los casos se trata de rimas fáciles) sobre noventa estrofas en total.

Aunque el repertorio de rimas disponibles determina en gran medida el manejo de la rima por parte de los poetas (los nidos más usados coinciden en

más del 50 % para los dos *subcorpus*), las preferencias individuales de los autores permiten llegar a diferencias notorias en las tipologías de las rimas más usadas. La tradición literaria se refleja en el manejo de la rima: lo que está prohibido en una tradición, puede admitirse en la otra. Constatamos que la octava real española se distancia considerablemente de la *ottava rima* italiana en su manejo de la rima categorial: es mucho más común que en la estrofa sofisticada y avanzada de Ariosto y Tasso, que se alejó bastante de la tradición inicial.

El lector podría pensar que los rasgos detectados en la octava española se deben al hecho de que estamos frente a las obras de traductores de dudosas cualidades y talentos. Sin embargo, un pequeño sondeo sobre el primer libro de *La Araucana* de Alonso de Ercilla²⁹ desmiente esta sospecha. Sus diez nidos más populares son: -ado, -ía, -ido, -ada, -ados, -ente, -ando, -ento, -aba/ava y -endo. Véase la sexta estrofa del poema de Ercilla:

Chile, fértil provincia, y *señalada*
 En la región Antártica famosa,
 De remotas naciones *respetada*
 Por fuerte, principal y poderosa;
 La gente que produce es tan *granada*,
 Tan soberbia, gallarda y belicosa,
 Que no ha sido por rey jamás *regida*
 Ni a extranjero dominio *sometida*.

Ahora, revisemos el número de los arquetipos rescatados para cada *corpus* y la concentración de rimas (tabla 2).

Tabla 2. El número de arquetipos distintos y la concentración de las rimas
 (Ariosto, Tasso, Sedeño, Pezuela)

	Arquetipos distintos	Concentración de rimas (%)
Ariosto	470	8
Tasso	496	7
Sedeño	423	20
Pezuela	409	17

29 Utilizamos la edición digital disponible en la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Alicante, 2007, edición original: Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1910).

El número de los arquetipos es 10-15 % menor en las traducciones en comparación con los originales italianos, pero la diferencia más asombrosa se encuentra en el índice de la concentración (la proporción que ocupan las rimas pertenecientes a los cinco nidos más populares sobre la totalidad de las palabras rimantes). Es dos y hasta tres veces mayor en las traducciones al español. Las cifras relativas al primer libro de *La Araucana* son aún más dicientes: identificamos 307 arquetipos y una concentración del 26 % (más del cuarto de todas las palabras rimantes pertenecen a los nidos -ado, -ía, -ido, -ada, -ados). Ver la gráfica 1, que muestra sus cuatro nidos más importantes.

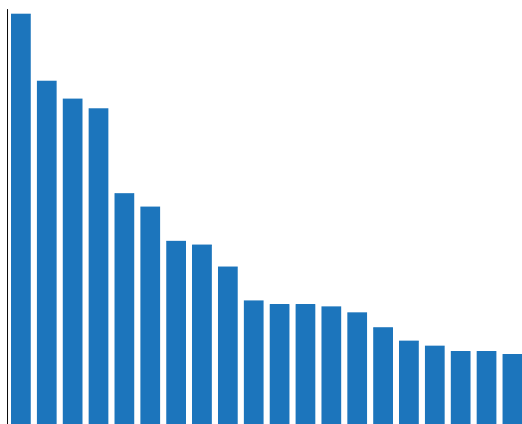


Imagen 1. Diagrama de barras de la frecuencia de los nidos de rimas más populares (Ercilla)

En cuanto a la octava rusa, hasta cierto punto, los datos son parecidos a los datos italianos y españoles. En la tabla 3 se ven los catorce tipos de rimas femeninas y masculinas más populares en Triandafilidi y Dubrovkin (el número que presentamos es menor, pues la mitad de los versos tiene terminación aguda y la mitad, grave).

De las rimas masculinas (agudas), las nueve rimas más populares, sobre catorce (64 %), coinciden. Entre las cinco más populares coinciden tres (-ой, -ей, -ал). En el rima femenina (grave), coinciden ocho sobre catorce (57 %). De las cinco rimas femeninas más populares, coinciden tres (-енный, -ало, -ая). Como pasaba también en los *corpus* anteriores, la mayoría de los nidos más populares (la parte superior de la tabla) se comparten. Llama la atención que la quinta rima más popular masculina en la traducción de Triandafilidi {‘адъ’, ‘атъ’, ‘ятъ’, ‘ядъ’} está ausente en Dubrovkin (en el *Gerusalemme* ruso

ocupa solo la posición 70). Con toda probabilidad, esto está relacionado con el hecho de que la terminación -ать es la terminación del infinitivo en ruso. Al traducir a Ariosto es más que legítima, pero al traducir a Tasso, no.

Tabla 3. Los catorce arquetipos de rimas más populares (Triandafilidi, Dubrovkin, rimas llanas y agudas)

	Triandafilidi	Dubrovkin	Triandafilidi	Dubrovkin
	Masculinas		Femeninas	
1	{ей', 'ой'}	{ой'}	{алла', 'ала', 'алый', 'яла', 'алой', 'ало', 'яло'}	{енный', 'ены', 'енны', 'еный', 'енной', 'еной'}
2	{ей'}	{ем', 'ём', 'ом'}	{ений', 'енней', 'ени', 'енья', 'енье', 'енний', 'ень я', 'еньи'}	{ало', 'алла', 'ала'}
3	{ас', 'яз', 'ясь', 'язь', 'ась', 'аз'}	{ей'}	{ёю', 'ое', 'оя', 'о я'}	{ая', 'а я'}
4	{алл', 'ял', 'ал'}	{ет', 'ед'}	{иться', 'ице', 'ицы', 'ицей', 'идца', 'ицу', 'ится', 'ыться', 'ица'}	{инны', 'ынный', 'инный', 'иной', 'ины', 'иный', 'инной'}
5	{адь', 'ать', 'ять', 'ядь'}	{алл', 'ал'}	{а я', 'яя', 'ае', 'ая'}	{ога', 'ого', 'ово', 'ова'}
6	{от', 'ёт', 'ёд', 'од'}	{ат', 'ад', 'ят', 'яд'}	{яли', 'але', 'а ли', 'али', 'алий', 'яле'}	{ямей', 'ами', 'аме', 'ями', 'амме', 'яме'}
7	{ыл', 'ил'}	{он', 'ён'}	{оной', 'онный', 'ёной', 'оны', 'ённой', 'оно', 'ённый', 'ёны', 'ёна', 'ённо', 'онной', 'онно', 'енно', 'ённый', 'она', 'онны'}	{ится', 'иться', 'идца', 'ица'}
8	{ём', 'ом'}	{ов', 'оф'}	{огой', 'ога', 'ого', 'овый', 'овы', 'овой', 'ово', 'огу', 'ова'}	{аний', 'ане', 'анней', 'ани'}
9	{ык', 'их', 'иг', 'ых', 'ик'}	{ам', 'амм'}	{елой', 'ела', 'елый', 'ело', 'елы'}	{анной', 'ана', 'аны', 'аной', 'анный', 'ано', 'аний', 'анно', 'анны'}
10	{ыд', 'ид', 'ит', 'ыт'}	{да'}	{еи', 'е я', 'ея', 'ею', 'ее'}	{енья'}
11	{ед', 'ет'}	{не'}	{илой', 'илый', 'ыло', 'ылой', 'ило', 'ыла', 'илла', 'ила'}	{алле', 'а ли', 'алий', 'али', 'але'}
12	{ёк', 'ог', 'ок', 'ёг', 'ох'}	{на'}	{аны', 'яний', 'а не', 'яней', 'аний', 'ани', 'яне', 'ане', 'анней'}	{о же', 'ожей', 'ожий', 'ё же', 'ожи', 'оже', 'ёжи'}
13	{на'}	{яс', 'ас', 'аз', 'яз'}	{ино', 'инно', 'ынный', 'ына', 'иной', 'инный', 'иный', 'ины', 'инной', 'ина', 'инна'}	{ую'}
14	{ла'}	{ид', 'ит'}	{оря', 'оре', 'орий', 'оря', 'орье'}	{анам', 'янам', 'анным', 'янным', 'аным', 'аном', 'аннам', 'анном'}

La aparición (en la traducción de Triandafilidi) del arquetipo {‘ю’, ‘oe’, ‘оя’, ‘o я’} en la tercera posición de las rimas femeninas, que junta terminaciones con vocales después del acento distintas (ю, e, я) es resultado de la aplicación de nuestro algoritmo básico: Triandafilidi usa rimas imprecisas que permiten rimar con más libertad, lo cual lleva a que el programa los agrupe en el mismo nido. En un futuro valdría la pena dedicar especial atención a las rimas imprecisas de Triandafilidi: la escuela soviética de la traducción poética no era especialmente favorable frente a las rimas de este tipo, aunque llevaban mucho tiempo siendo usadas en la poesía original. El aumento de rimas imprecisas en traducciones puede indicar una transformación del lenguaje de la poesía rusa traducida. A propósito, no hace mucho los investigadores empezaron a interesarse en el estudio del lenguaje de la poesía traducida en su relación orgánica con el lenguaje de la poesía nacional. Este representa un campo prometededor de la poética comparada.

Los datos sobre el número de nidos disponibles y la concentración están presentados en la tabla 4.

Tabla 4. El número de arquetipos distintos y la concentración de rimas
(Triandafilidi, Dubrovkin)

		Arquetipos distintos	Concentración de rimas (%)
Triandafilidi	Masc	156	18
	Fem	454	12
	Total	609	9
Dubrovkin	Masc	230	20
	Fem	973	7
	Total	1203	10

La cantidad de nidos de rimas disponibles en ruso es limitada para las rimas masculinas y alta para las femeninas (el espacio de una o dos sílabas, respectivamente, cambia mucho las posibilidades). Especialmente notable es la cantidad de nidos distintos para las rimas femeninas de Dubrovkin. Es probable que esté relacionado con su tendencia de rimar de manera “precisa”: en este caso, nuestro algoritmo es muy limitado al momento de identificar los nidos. En general, la cantidad de rimas disponibles no es baja en comparación con los *corpus* italiano y español. La concentración de rimas

masculinas se acerca a las cifras de Sedeño y Pezuela, pero la concentración total se mantiene al nivel de Ariosto y Tasso.

En la tradición rusa existe la idea de que la octava es una forma especialmente difícil que requiere de un virtuosismo del poeta. Las estrofas más populares de la tradición rusa implican series de dos rimas, y la necesidad de encontrar dos series de tres rimas en cada estrofa requiere un esfuerzo mayor de lo habitual. Al inicio de su poema “Octavas del pasado” (1895-1899), Dmitri Merezhkovski, célebre poeta simbolista, escribe:

...В отваге безрассудной
Писать роман октавами хочу.
От стройности, от музыки их чудной
Я без ума; поэму заключу
В стесненные границы меры трудной.
Попробуем, — хоть вольный наш язык
К тройным цепям октавы не привык.³⁰

Estos versos hacen eco de una expresión pushkiniana. En la primera octava de su poema al estilo de Byron *La casita en Kolomna*, Pushkin habla justamente de su capacidad de enfrentar la “triple consonancia” de la estrofa. En efecto, como si la dificultad fuera objetiva, los poetas de habla rusa nunca han escrito en octavas obras comparables en extensión a las del Renacimiento italiano o al *Don Juan* de Byron. No obstante, las traducciones en verso tanto las que nosotros consideramos como otras (por ejemplo, el *Don Juan* ruso de Tatiana Gnedich), muestran que la limitación aquí no es lingüística, sino que se encuentra en el campo de la poética y la evolución literaria.

30 Texto digital disponible en el *Corpus Nacional Ruso* (ruscorpora.ru). Énfasis añadido. Traducción: ...Con una atrevida temeridad / quiero escribir una novela en octavas. / Su armonía, su mágica musicalidad / me enloquecen; voy a encerrar mi poema / en los estrechos confines de una medida difícil. / Intentémoslo, aunque nuestra lengua libre / no está acostumbrada a las cadenas triples de la octava.

Conclusiones

Las conclusiones a las que llegamos al final de nuestro análisis se pueden dividir en dos partes. La primera se relaciona con el problema fundamental “el verso y la lengua”. Vemos que las diferencias en las características prosódicas de las lenguas pueden afectar las opciones de rima. En particular, los tipos de rimas más populares coinciden en distintos poetas de la misma lengua, es decir, que dependen del inventario de rimas disponibles de un idioma dado. Al mismo tiempo, no se debe sobrevalorar el carácter lingüístico predefinido de las decisiones de los poetas y subvalorar la tradición y la intención artística: el italiano y el español tienen posibilidades de rima comparables, pero el manejo de la rima difiere notablemente en las dos tradiciones nacionales. También, vemos que los estereotipos comunes acerca de la relativa facilidad o dificultad de formas poéticas pueden deberse no a las limitaciones efectivas impuestas por la lengua, sino a las lógicas de la evolución literaria. Las rimas de las traducciones rusas no son más limitadas o pobres que las de los *corpus* en lenguas romances; claro está, cuando incluyen tanto las rimas femeninas como masculinas.

Respecto a la segunda parte, esta se relaciona con la poética histórica y comparada. Ariosto y Tasso, que escribieron en la misma lengua, muestran, más allá de evidentes analogías, diferencias no menos reveladoras: los repertorios de rimas de los dos poetas delatan una distancia con lo que, según las exigencias lingüísticas, sería esperable. A lo largo de la historia de la octava italiana, se da un proceso de refinamiento estilístico gradual. Mientras que al principio de la tradición la rima fácil aparece en la mitad o incluso en un número mayor de las estrofas, en la época de Tasso se hace casi innecesaria para la construcción de la narración. Es obvio que, aun en Tasso, las formas verbales caen a menudo en posición de cláusula, pero el poeta evita componer toda una serie de rimas a partir de una sola terminación verbal, perfeccionado así la forma de la octava (y, también, privándola de uno de sus elementos más característicos). El ejemplo de Tasso demuestra que la abundante presencia de rimas categoriales en la tradición no se debe necesariamente a una imposibilidad real y lingüística de prescindir de ellas, sino a su papel constructivo en las técnicas del género del poema caballeresco.

Aunque al principio de su evolución la octava aparece como una forma de poca complejidad técnica, en la que se aceptan con descaro rimas del todo mecánicas, su desarrollo implica un refinamiento de este artificio poético. Sin embargo, este refinamiento conseguido “desaparece” al transferir la forma a la literatura española, en la cual registramos el uso desprevenido de las rimas fáciles. A su vez, las traducciones rusas realizadas en los últimos años revelan el consciente acercamiento de los traductores al problema de la rima y una búsqueda de adecuación formal y funcional. La octava, conservando sus características externas, puede variar mucho de una tradición nacional a otra y de un poeta a otro. Comparaciones tan amplias como la realizada en esta investigación con el apoyo de las herramientas computacionales nos revelan lo disímiles que pueden ser formas homónimas en distintas literaturas.

El enfoque propio de la lectura distante, cuando, en vez de un estudio atento de un texto o de un autor, se busca comparar un gran número de textos según un número limitado de parámetros formalizados (“la búsqueda de las proporciones distintivas según los rasgos mínimos”, en términos de Boris Yarjó [17]), nos puede ayudar a ver un panorama más amplio y entender el sentido de los elementos singulares en su contexto. Así, la construcción de una poética teórica, basada en el estudio histórico-comparativo de los fenómenos del estilo poético, puede enriquecerse con los nuevos métodos digitales y cuantitativos de los cuales disponemos. Sin embargo, los datos solo adquieren sentido en su contexto y no pueden ser interpretados sin revisión de la historia tradicional de la literatura y sin ejercicios de *close reading*. La definición de los rasgos mínimos relevantes para el análisis comparado todavía depende de la competencia crítica.

El siguiente paso de esta investigación debe incluir una ampliación del *corpus* y un análisis comparativo más sofisticado de los datos obtenidos (con la aplicación de métodos estadísticos). Además, se deben añadir elementos relativos al nivel léxico de la rima: hay que identificar de manera automática las rimas fáciles, las palabras que a menudo aparecen en la posición de la rima y las palabras que con frecuencia riman entre ellas. Además, quedan por explorar los conceptos gasparovianos de variedad, proporción y gramaticalidad de las rimas.

Obras citadas

- Akimova, Marina, Anastasia Belousova, Igor Pilshchikov y Vera Polilova. "CPCL: A multilingual parallel *corpus* of poetic texts and new perspectives for comparative literary studies". *DHN2020: The workshop "Parallel Corpora as Digital Resources and Their Applications"* (Riga, 2020): Abstracts. 2020. Web. 15 de enero de 2023. https://parallelcorporadhn2020.github.io/talks/Akimova_Belousova_Pilshchikov_Polilova.html
- Arce, Joaquín. "Un capítulo concluso del hispanismo italiano. Las aportaciones de Amos Parducci". *Archivum*, vol. 11, 1961, págs. 407-429.
- . *Literaturas italiana y española frente a frente*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Baskina, Maria, y Vera Filicheva, editoras y compiladoras. *Judozhestvenno-filologicheski perevod 1920-1930-j godov*. Petersburgo, Nestor-Historia, 2021.
- Bělič, Oldřich. "La métrica histórica y la métrica comparada". *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 52, núm. 1-3, 1997, págs. 255-271.
- Belousova, Anastasia. "Metr i sintaksis v russkoi octave (Pushkin, Lermontov, Turguenev, Fet)". *STUDIA SLAVICA X: Sbornik nauchnyj trudov molodyj filologov*. Tallin, Institut gumanitarnyj nauk, 2011, págs. 54-71.
- . "Política y poética: el hispanismo checo y la Escuela de Praga en Latinoamérica". *RUS (São Paulo)*, vol. 12, núm. 19, págs. 190-219. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.189121>
- Belousova, Anastasia, y Juan Sebastián Páramo. "Macroanalysis of the strophic syntax and the history of the Italian *ottava rima*". *Quantitative Approaches to Versification*. Praga, Institute of Czech Literature, 2019, págs. 23-30.
- Birnbaum, David J., y Elise Thorsen. "Markup and meter: Using XML tools to teach a computer to think about versification." *Proceedings of Balisage: The Markup Conference 2015*, vol. 15, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4242/BalisageVol15.Birnbaum01>
- Bories, Anne-Sophie, Petr Plecháč y Pablo Ruiz Fabo, editores. *Computational Stylistics in Poetry, Prose, and Drama*. Berlín, De Gruyter, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110781502>
- Bories, Anne-Sophie, Gérald Purnelle y Hugues Marchal, editores. *Plotting Poetry — On Mechanically— Enhanced Reading*. Lieja, Presses Universitaires de Liège, 2021.
- Cabani, Maria Cristina. "Corsi e ricorsi della critica ariostesca. L'ottava". *Stilistica e metrica italiana*, vol. 18, 2018, págs. 61-104.

- . “L’ariostismo ‘mediato’ della ‘Gerusalemme liberata’”. *Stilistica e metrica italiana*, vol. 3, 2003, págs. 20-80.
- Derzhavin, Volodimir. “Problema stijotvornogo perevoda”. *Judozhestvenno-filologicheski perevod 1920-1930-j godov*. Compilado por Maria Baskina. Editado por Maria Baskina y Vera Filicheva. Petersburgo, Nestor-Historia, 2021, págs. 512-526.
- Domínguez Caparrós, José. “Sobre métrica comparada”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 10, 2001. Web. 15 de enero de 2023. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8g912>
- Estill, Laura, Jennifer Giuliano y Constance Crompton, editores. *DH2020 Book of Abstracts*. 2020. Web. 15 de enero de 2023. http://constancecrompton.com/2020/DH2020Abstracts_Guiliano_Estill_Crompton.pdf
- Facini, Laura, editora. *Nuove prospettive sull’ottava rima: [Atti del Convegno tenuto a Ginevra nel 2017]*. Lecce, Pensamultimedia, 2018.
- Fiodorov, Andrei. “Zvukovaja forma stikhotvornogo perevoda (Voprosy metriki i fonetiki)”. *Poetika: Vremennik Otdela slovesnyj iskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*. Vol. 4, Leningrado, Academia, 1928, págs. 45-69.
- Fischer, Frank, Marina Akimova y Boris Orekhov. “Preface: Data-Driven Formalism”. *Journal of Literary Theory*, vol. 13, núm. 1, 2019, págs. 1-12. DOI: <https://doi.org/10.1515/jlt-2019-0001>
- Franek, Ladislav. “Estudios comparativos en la versología”. *Interlitteraria*, vol. 23, núm. 2, págs. 233-246. DOI: <https://doi.org/10.12697/IL.2018.23.2.3>
- Frank, Armin Paul. “Versification and stanza formation: Towards a transfer approach”. 1. *Teilband: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Editado por Harald Kittel et al. Berlín, De Gruyter/Mouton, 2004, págs. 962-980. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110137088.1.14.962>
- Gasparov, Mijaíl L. “Evoliutsia russkoi rifmy”. *Problemy teorii stija*. Leningrado, Nauka, 1984, págs. 3-36.
- . “The Evolution of Russian Rhyme”. *Journal of Literary Theory*, vol. 13, núm. 1, 2019, págs. 77-115. DOI: <https://doi.org/10.1515/jlt-2019-0003>
- Gibbons, Reginald. “Poetic Form and the Translator.” *Critical Inquiry*, vol. 11, núm. 4, 1985, págs. 654-671. Web. 15 de enero de 2023. <http://www.jstor.org/stable/1343422>
- González Miguel, Jesús G. “Juan Sedeño, controvertido traductor de obras clásicas italianas”. *Livius: Revista de estudios de traducción*, núm. 3, 1993, págs. 97-114.

- Houston, Natalie M. "Rhyme Frequency in Nineteenth-Century English Poetry". *Computational Stylistics in Poetry, Prose, and Drama*. Editado por Anne-Sophie Bories, Petr Plecháč y Pablo Ruiz Fabo. Berlín, De Gruyter, 2023, págs. 117-132. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110781502-007>
- Iocca, Irene. "Sul trattamento editoriale di due tipologie di rime imperfette nei testi in ottava rima di Boccaccio". *Stilistica e metrica italiana*, vol. 19, 2019, págs. 3-33.
- Jakobson, Roman. *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona, Crítica, 1981.
- Jandová, Jarmila. "El ritmo intensivo en los romances tradicionales colombianos." *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, vol. 39, núm. 1-3, 1984, págs. 270-310.
- . "La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 19, núm. 2, 2017, págs. 291-314. DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v19n2.63913>
- Kazartsev, Evgeny, y Tatyana Zemskova. "A new electronic system for comparative analysis of verse and prose. Computational linguistics and intellectual technologies". *Papers from the Annual International Conf. "Dialogue"*. Web. 15 de enero de 2023.
- Levý, Jiří. *The Art of Translation*. Ámsterdam, John Benjamins Publishing, 2011.
- Mancini, Federico, y Miriam Voghera. "Lunghezza, tipi di sillabe e accento in italiano". *Archivio glottologico italiano*, vol. 1, 1994, págs. 51-77.
- Maslov, Boris, y Tatiana Nikitina. "Rhyme in European verse: A case for quantitative historical poetics". *Comparative Literature*, vol. 71, núm. 2, págs. 194- 212. DOI: 10.1215/00104124-7339149
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Alcune osservazioni sulla rima nell'Orlando Furioso". *Stilistica e metrica italiana*, vol. 20, 2020, págs. 265-268.
- Nida, Eugene A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden, Brill, 1964.
- Pilshchikov, Igor. "Formalismo cuantitativo 'viejo' y 'nuevo' (El Círculo Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 265-295. DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98440>
- Pilshchikov, Igor, y Vera Polilova. "A new online information system on comparative poetics and comparative literature as a tool for studying the history of Russian and European verse". *NordMetrik 2018: Abstracts*. 2018. Web.

- 15 de enero de 2023. https://www.su.se/polopoly_fs/1.400472.1536825579!/menu/standard/file/AbstractsNordMetrik_2018_4.pdf
- Plecháč, Petr. “A collocation-driven method of discovering rhymes (in Czech, English, and French poetry)”. *Taming the Corpus. From Inflection and Lexis to Interpretation*. Editado por Masako Fidler y Václav Cvrček. Cham, Springer, págs. 79–95. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-98017-1_5
- Plecháč, Petr, y Robert Kolár. “The Corpus of Czech Verse”. *Studia Metrica et Poetica*, vol. 2, núm. 1, 2015, págs. 107-118 DOI: doi.org/10.12697/smp.2015.2.1.05
- Plecháč, Petr, et al., editores. *Quantitative Approaches to Versification*. Praga, Institute of Czech Literature, 2019.
- Plecháč, Petr, et al., editores. *Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies*. Praga, Institute of Czech Literature. DOI: doi.org/10.51305/ICL.CZ.9788076580336.04
- Polilova, Vera S. “Perevod stija: Mezhdú funktsionalnym i formalnym ekvivalentom (na materiale balmontovskij perevodov ispanskij poetov)”. *Poezia filologii. Filologia poezii: sbornik konferencii, posviashchennoi A. A. Iliushinu*. Tver, Kondratiev, 2018, págs. 134-149.
- Polilova, Vera S., Igor A. Pilshchikov y Anastasia S. Belousova. “Comparative verse studies in Russia and globally”. *Voprosy Jazykoznanija*, núm. 2, 2022, págs. 125–150. DOI: doi.org/10.31857/0373-658X.2022.2.125-150
- Praloran, Marco. “Maraviglioso artificio”. *Tecniche narrative e rappresentative nell’ “Orlando Innamorato”*. Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990.
- Quilis, Antonio. *Fonética acústica de la lengua española*. Madrid, Gredos, 1981.
- Rajna, Pio. *Le fonti dell’Orlando furioso*. Florencia, Sansoni, 1900.
- Robey, David, y Marco Dorigatti, editores. *Matteo Maria Boiardo, Orlando Innamorato: The Machine-Readable Text, Microfiche Concordance and Rhyme Dictionary with Related Statistical Data*. Oxford, Oxford University Computing Service, 1989.
- . *Luigi Pulci, Morgante: The Machine-Readable Text, Microfiche Concordance and Rhyme Dictionary with Related Statistical Data*. Oxford, Oxford University Computing Service, 1990.
- Robey, David. *Sound and Metre in Italian Narrative Verse: an analytical database*. Web. 15 de enero de 2023. <http://www.italianverse.reading.ac.uk/index.htm>

- Roncen, Francesco. "Sull'analisi quantitativa in ambito metrico-stilistico: alcune riflessioni a partire da un saggio di Maria Cristina Cabani". *Stilistica e metrica italiana*, vol. 21, 2021, págs. 253-269.
- Rosa, Javier de la, Álvaro Pérez, Mirella de Sisto, Laura Hernández, Aitor Díaz, Salvador Ros y Elena González-Blanco. "Transformers analyzing poetry: Multilingual metrical pattern prediction with transformer-based language models". *Neural Computing and Applications*. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00521-021-06692-2>
- Sarv, Mari et al. "Metric Variation in the Finnic Runosong Tradition: A Rough Computational Analysis of the Multilingual Corpus". *Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies*. Editado por Petr Plecháč, Robert Kolár, Anne-Sophie Bories, y Jakub Říha. Praga, Institute of Czech Literature, 2022, págs. 131-150. DOI : 10.51305/ICL.CZ.9788076580336.09
- Segre, Cesare, editor. *Rimario diacronico dell'Orlando Furioso*. Pavia, IUSS, 2012.
- Shengueli, Gueorgui A. *Tejnika stija*. Moscú: Gosizdat, 1960.
- Sozinova, Olga. "Complex Networks-Based Approach to Russian Rhyme History Description: Linguostatistics and Database". *Digital Humanities 2016: Conference Abstracts*. Cracovia, Universidad Jaguelónica, 2016, págs. 891-893.
- Stein, Tadeo P. "Octava Real y Sintaxis Gongorina. A Propósito de 'La Octava Maravilla y Sin Segundo Milagro' (c. 1680) de Francisco de Castro." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 42, núm. 83, 2016, págs. 81-104.
- Sykäri, Venla, y Nigel Fabb, editores. *Rhyme and Rhyming in Verbal Art, Language, and Song*. Helsinki, Finnish Literature Society, 2022. DOI: <https://doi.org/10.21435/sff.25>
- Underhill, James W. *Voice and Versification in Translating Poems*. Ottawa, University of Ottawa Press, 2016.
- Velikanova, Natalia, y Boris Orekhov. "Tsifrovaia tekstologiya: atributsia teksta na primere romana M. A. Sholajova Tiji Don". *Mir Sholajova*, vol. 1, núm. 11, 2019, págs. 70-83.
- Wesling, Donald. *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*. Berkeley, University of California Press, 1980. Web. 15 de enero de 2023. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ftof59n71x/>
- Yarjó [Yarkho], Boris. *Metodologia tochnogo literaturovedenia: Izbrannye trudy po teorii literatury*. Editado por M. V. Akimova, I. A. Pilshchikov y M. I. Shapir. Moscú, Yazyki slavianskij kultur, 2006.

Zhirmunski, Viktor. “Rifma v sopostavitelno-istoricheskom plane”. *Masterstvo perevoda. Sbornik 9: 1973*. Moscú, Sovetski pisatel, 1973, págs. 445-453.
———. *Rifma, ee istoria i teoria*. Petersburgo, Academia, 1923.

Sobre los autores

Anastasia Belousova es profesora asistente del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia e investigadora del Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú.

Juan Sebastián Páramo Rueda es filólogo clásico, profesor de la Universidad Nacional de Colombia y humanista digital.

Paula Ruiz Charris es magíster en Filosofía y profesora asistente de la Universidad Nacional de Colombia en el área de filología clásica.

Los autores del artículo hacen parte del grupo de investigación “MetóDiCa: métodos digitales y cuantitativos en estudios literarios”. Las publicaciones más recientes del grupo son “Rhythm, Syntax, Punctuation: A Distant Analysis of the European Sonnet” (*Studia Metrica et Poetica*, 2022) y “Rhythm and Vocabulary of Greek Hexameter: From Formula to Topolexis” (*Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies*, Praga, 2021).

Sobre el artículo

Esta investigación fue realizada en el marco de los proyectos 19-78-10132 (la revisión bibliográfica relacionada con el estudio comparativo de la rima y el desarrollo de las herramientas de análisis computacional; <https://rscf.ru/project/19-78-10132/>) y 22-78-10153 (el estudio de las técnicas de traducción de Aleksandr Triandafilidi y de Román Dubrovkin; <https://rscf.ru/project/22-78-10153/>) que se llevan a cabo en el Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú con el apoyo del Fondo Científico Ruso.

Polimetría en el teatro de Calderón de la Barca: aproximación a un análisis métrico del conflicto dramático y los personajes en sus obras

Carlos E. Acuña Feijoo

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

ceacunaf@unal.edu.co

La polimetría, entendida como el arte de usar diversas formas estróficas y versos en una misma composición literaria (Paraíso), es uno de los rasgos característicos del teatro del Siglo de Oro español y responde a una intención particular en las obras de Calderón de la Barca. En este artículo proponemos un análisis de las obras *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*, con el fin de dar cuenta de las razones de peso por las que la polimetría se adopta como escritura propia del teatro áureo. De esta manera, identificamos distintas relaciones entre las formas métricas empleadas y el conflicto dramático de estas obras, teniendo en cuenta que el uso de una variedad métrico-estrófica u otra no es una escogencia arbitraria, sino que responde a una intención del autor para establecer relaciones intrínsecas entre las formas métricas y la acción dramática.

Palabras clave: Calderón de la Barca; conflicto dramático; formas métricas; polimetría; Siglo de Oro español.

Cómo citar este artículo (MLA): Acuña Feijoo, Carlos E. “Polimetría en el teatro de Calderón de la Barca: aproximación a un análisis métrico del conflicto dramático y los personajes en sus obras”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 117-156.

Artículo original. Recibido: 15/01/23; aceptado: 12/04/2023. Publicado en línea: 01/07/2023.



Polymetry on Calderón de la Barca's Theater: An Analysis of the Metric Form in the Conflict and Characters of His Plays

Polymetry, the art of using different metric forms in the same literary composition (Paraíso), is one of the main features of Spanish Golden Age theater and is linked to Calderón de la Barca's authorial intent in his plays. In this paper, we propose an analysis of *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, and *El mágico prodigioso* with the purpose of identifying the compelling reasons for polymetry's adoption as a defining stylistic feature of Spanish Golden Age theater. Thus, we seek to identify the different relations between the metric forms used and the dramatic conflict of the plays, considering that using one metric-strophic variety or another is not chosen at random, but rather an intentional gesture of the author seeking to establish intrinsic relationships between metric forms and dramatic action.

Keywords: Calderón de la Barca; dramatic conflict; metric forms; polymetry; Spanish Golden Age.

Polimetria no teatro de Calderón de la Barca: aproximação a uma análise métrica do conflito dramático e dos personagens nas suas obras

A polimetria, a arte de usar diferentes formas métricas e versos na mesma composição literária (Paraíso), é uma das principais características do teatro do Século de Ouro Espanhol e está relacionada com uma intenção particular de Calderón de la Barca nas suas obras. Neste artigo, propomos uma análise de *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* e *El mágico prodigioso* com o objetivo de identificar as razões prementes pelas quais a polimetria é adotada como roteiro do teatro do Século de Ouro Espanhol. Assim, identificamos diferentes relações entre as formas métricas utilizadas e o conflito dramático das obras, considerando que o uso de uma ou outra variedade métrico-estrófica não é arbitrário, mas representa uma intenção do autor de estabelecer relações intrínsecas entre as formas métricas e a ação dramática.

Palavras-chave: Calderón de la Barca; conflito dramático; formas métricas; polimetria; Século de Ouro Espanhol.

LA POLIMETRÍA, ENTENDIDA COMO “LA mezcla de diversos esquemas métricos en una composición poética” (Paraíso 223) es una constante en el teatro español del Siglo de Oro. Lope de Vega, haciendo gala de la época de madurez española que supone el Siglo de Oro español, sienta un gran precedente en lo que respecta a las formas de hacer teatro. Su propuesta teatral y su inusitado uso del verso y de las formas métricas se encuentran plasmadas en el manifiesto titulado *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Vega), así, a través de los 380 versos que constituyen esta obra, se establecen las bases de lo que será el teatro español moderno. Una de las innovaciones propuestas por Lope de Vega es la concepción de la polimetría como regla para hacer teatro. De manera que las obras teatrales serán dotadas de mayor dinamismo y los versos se ajustarán tanto a los temas tratados, como a los caracteres de los personajes y las sensaciones que se espera generar en el público. En ese orden de ideas, el fenómeno de la polimetría no es gratuito, sino que responde a una intención o propósito de la obra teatral *per se*.

De acuerdo con Gütert, existen dos rasgos de la comedia áurea que guardan una secreta relación: 1) la polimetría, que responde a una exigencia de variación estilística y a la oportunidad de subrayar cambios en la orientación del discurso y 2) la libre interpretación del concepto de comedia (mezcla de elementos cómicos y trágicos). Asimismo, señala Gütert, la polimetría es una técnica anterior a la comedia de Lope, por lo que constituye un “factor determinante para la creación de la comedia nueva, entendida como drama mixto, social y estilísticamente jerarquizado” (Gütert 207). Esto último, teniendo en cuenta que Lope llega a combinar hasta quince formas métricas distintas en una sola obra.

Respecto al caso de Calderón de la Barca, la polimetría no solo se encuentra abundantemente representada como diría Paraíso (225), sino que el ritmo juega un papel predominante. No todos los versos se ajustan a normas métricas, pero el ritmo, en la medida en que rompe con la norma métrica, refiere a contenidos o significados concretos que vale la pena analizar en relación con la configuración de sus obras. Así, el uso de distintas formas métricas al interior en las obras de Calderón no es gratuito, sino que responde a un motivo o intención del dramaturgo de hacer énfasis en distintos aspectos del desarrollo del drama. Gütert, por ejemplo, llama la atención sobre las funciones del soneto en la comedia áurea y su relación con el discurso y advierte particularmente

cierta “tendencia a concentrar en los sonetos no tanto el significado del drama, cuanto la reflexión estético-filosófica” (223) de la obra.

Fernández, por su parte, señala que es posible identificar algunos patrones respecto al uso de ciertas formas métricas para introducir o presentar los elementos constitutivos del drama. Presenta un breve análisis de las funciones de la silva en el teatro de Lope de Vega y señala, por ejemplo, que la silva es usada para presentar un aspecto problemático, que implica un conflicto, bien sea interno o externo. Así mismo, hace hincapié en que la función de la silva es subrayar la actitud de algún personaje y que aparece en secuencias muy agitadas, con mucho movimiento físico, en las cuales está a punto de producirse un enfrentamiento violento. Partiendo de los elementos anteriores, Fernández llama la atención sobre el uso de la silva en el teatro de Calderón y encuentra cuatro tipos básicos de situación dramática en los que se usa esta forma métrica (110): 1) las relaciones de hechos sobre acontecimientos graves, 2) reflexiones sobre un problema que vive un personaje, 3) momentos problemáticos y violentos que preludian sucesos desastrosos y 4) situaciones de gran intensidad dramática.

De acuerdo con Fernández, los puntos 3 y 4 “descubren tangiblemente cómo la silva se convierte en la forma métrica clave de la comedia y sirve de vehículo fundamental para el desarrollo del conflicto dramático” (110-111). Por otra parte, la estudiosa señala cómo, por medio de diálogos y monólogos en silva, se introduce el elemento perturbador causante del conflicto dramático o, por lo menos, un elemento que contribuye a complicar la trama. He aquí, entonces, la función que Calderón otorga a las silvas de acuerdo con Fernández: introducir el elemento perturbador que rompe el orden de la trama. La silva, en otras palabras, se usa para introducir el elemento propiciatorio de la discordia.

Considerando lo anterior, nos proponemos analizar algunas características métricas usadas por Pedro Calderón de la Barca en tres de sus obras, a saber, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*. En particular, nos interesa explicar el uso de ciertas formas métricas para definir el carácter de los personajes. Veremos cómo a partir de las formas métricas se identifican patrones que introducen, consolidan o aportan a la resolución del conflicto dramático de cada obra y que, al mismo tiempo, nos permiten describir cómo funciona el fenómeno de la polimetría en estas obras de Calderón.

Con el propósito de aproximarnos a un análisis polimétrico de las obras de Calderón de la Barca, hemos tomado como punto de partida el formalismo cuantitativo, en tanto tendencia que nace dentro de los estudios de la poética y el formalismo ruso (Tomashevski, Jakobson y Eichenbaum) y que, en los últimos años, revive gracias a las humanidades digitales (Moretti, Jockers, entre otros). El formalismo cuantitativo se considera un “formalismo orientado a datos” y su impulso básico fue metodológico y no teórico. Este tipo de estudios se ha convertido en una tendencia actual no solo por los resultados que se pueden obtener, sino porque las herramientas tecnológicas y computacionales de hoy facilitan los procesos estadísticos y de análisis que en el pasado habrían tomado muchísimo tiempo. Así, con el fin de facilitar el análisis de las formas métricas, ponemos a disposición unas tablas de análisis de elaboración propia (Acuña Feijoo) creadas a partir de las versiones digitalizadas en el portal de la Biblioteca Virtual Cervantes: *La vida es sueño*, en la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros (1997), *El alcalde de Zalamea*, en la edición de José María Ruano de la Haza (1999) y *El mágico prodigioso*, en la edición de Francisco Sanz (2001). En las tablas de análisis propuestas, se identifican las formas métricas presentes en las obras y los hallazgos propios de ese análisis con fines descriptivos y comparativos que permiten dar cuenta de las relaciones entre el uso de ciertas formas métricas y los personajes que intervienen en las obras.¹

Las obras estudiadas

Pedro Calderón de la Barca es considerado el dramaturgo que mejor sintetiza la transición entre los siglos XVI y XVII: el Siglo de Oro y el Barroco. Fascinado por la *comedia nueva* de Lope de Vega, Calderón es, tal vez, quien mejor consiguió adaptar la teoría expuesta por Lope, usando distintos versos o series de versos en la escritura de sus obras. Así, Calderón construye los

1 La importancia de las tablas de análisis propuestas, como herramienta de análisis propio de los métodos digitales y cuantitativos, recuerda el proyecto “Calderón Digital Base de Datos, Argumentos y Motivos del Teatro de Calderón”, que también incluye la información métrica de las obras estudiadas. No obstante, las tablas que constituyen nuestra base de datos se elaboraron en función de las cuestiones propias de este trabajo. Por este motivo, dimos un paso adicional al trabajo que se presenta en el proyecto “Calderón Digital” y presentamos otro tipo de datos como los porcentajes comparativos por jornadas en cada obra, los tipos de rimas y las relaciones entre las formas métricas y los personajes.

diálogos en sus comedias, autos sacramentales y obras menores a partir de estrofas de distintos tipos (redondillas, quintillas, octavas, décimas) y de formas o series no estróficas como la silva y, en mayor medida, los romances.

La obra de Lope, y consecuentemente la de Calderón, además de optar por una mezcla entre lo trágico y lo cómico, no respeta las unidades de acción, tiempo y lugar, derivadas de la teoría de Aristóteles, que se iban consolidando en los ámbitos clasicistas de Italia y Francia en los siglos XVI y XVII. Por otra parte, dentro de los aspectos que Lope consideró más importantes en las comedias de su tiempo se destacan: 1) el interés por escribir un teatro dirigido a distintos públicos y, en esa medida, la mezcla de diferentes personajes tipo;² 2) la división de las obras en tres actos; 3) el ajuste de las formas métricas a las situaciones, la musicalidad en los versos, el habla de los personajes y 4) la importancia de los versos finales para generar un impacto en el público (Vega vv. 210-215; vv. 265-290; v. 295).

Las obras escogidas para el análisis que se presenta en este texto son cercanas tanto por su fecha de escritura, como por su género: *La vida es sueño* publicada en 1635, *El alcalde de Zalamea* en 1636 y *El mágico prodigioso* en 1637.

La vida es sueño es, quizá, la pieza teatral más destacada del barroco español. Fue publicada en la *Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* y sigue el esquema establecido para la comedia nueva: se encuentra dividida en tres jornadas y cuarenta y una escenas escritas con un tono dramático propio de la época que logra una mezcla única entre lo trágico y lo cómico.

El alcalde de Zalamea es una obra estrenada en 1636. Tiene un carácter realista y es una de las obras más conocidas de Calderón por su estructura, la construcción de sus personajes y su versificación. Su nombre fue tomado de la obra homónima de Lope de Vega, por lo que, al momento de su publicación, la temática de la obra ya era ampliamente conocida.

El mágico prodigioso es una obra escrita para la conmemoración de las fiestas del Santísimo Sacramento en Yepes. Relata la historia de San Cipriano y Santa Justina y muestra la lucha de Cipriano contra el Demonio. Fue escrita en tres jornadas y, por su temática teológica y su carácter simbólico, presenta similitudes con el auto sacramental —género también practicado

2 Se entiende por *personajes tipo* aquellos que, en literatura —y en particular en el teatro—, no tienen matices, sino que reúnen rasgos que intentan representar modelos, patrones o estereotipos reconocidos fácilmente por el público, por ejemplo, el villano o el héroe, entre otros.

por Calderón—. Tiene como argumento central la búsqueda de la verdad y el libre albedrío como recurso para enfrentarse a las pasiones de la naturaleza.

Las obras seleccionadas para nuestro análisis pueden denominarse polimétricas, en cuanto alternan o mezclan varios metros (heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, entre otros). Al mismo tiempo, son también heterométricas y heteroestróficas, pues se pueden encontrar combinaciones entre varias formas poemáticas y estróficas (octavas, décimas, romances, silvas, coplas castellanas) y estas, a su vez, pueden incluir varios metros. El análisis de las obras propuestas nos permite, por una parte, corroborar la existencia de formas métricas claves en el teatro de Calderón y, por otra, identificar los propósitos particulares de estos metros durante la enunciación del conflicto, la especificación del carácter de los personajes o, incluso, la intención de introducir reflexiones que respondan a una temática o problema específico. Por lo anterior, parece más que oportuno estudiar y comparar el uso de las distintas formas métricas en las obras escogidas con el propósito de describir su relación con el conflicto dramático y otros tipos de contenido.

Como se señaló anteriormente, con el propósito de reconocer las particularidades en la relación entre la forma métrica y el contenido, se diseñó un *corpus* anotado que, para cada obra analizada, permite la revisión detallada de los aspectos métricos más relevantes. En el siguiente apartado, se presentan algunos de los datos extraídos de las tablas, el análisis correspondiente y las relaciones que pudieron encontrarse entre el empleo de ciertas formas métricas y los elementos constitutivos del drama.

Formas métricas presentes en las obras

En las tres obras escogidas para el análisis predomina el uso de algunas formas métricas. A continuación, presentamos los datos generales que se pueden extraer de los *corpus* referenciados anteriormente y que permiten encontrar semejanzas y diferencias entre las obras.

Un primer elemento que, en términos generales, llama la atención en las tres obras seleccionadas es el uso del romance.³ El romance es la forma más

3 El romance es una forma no estrófica desarrollada en series largas llamadas tiradas. Está compuesta por versos octosílabos y su rima suele ser asonante en versos pares, aunque, como se observará más adelante, en algunos casos, la rima puede encontrarse también en versos pares con asonancia diptongada.

empleada por Calderón por lo menos en estas tres obras (61,5 % en *La vida es sueño*, 67 % en *El alcalde de Zalamea* y 62 % en *El mágico prodigioso*).⁴ Ahora, como señala Mackenzie, siguiendo las observaciones de Diego Marín, “poco o nada se ha dicho respecto del romance como parte fundamental del teatro de Calderón de la Barca; apenas se menciona su uso mayoritario, desespecializado y de la predilección del dramaturgo por este estilo métrico de serie continuada” (79). Así las cosas, no es suficiente con limitarse a afirmar que el romance es la forma métrica más usada por Calderón en sus obras, sino que es preciso revisar y tratar de entender cómo funciona el romance en sus distintas apariciones y en relación con el conflicto dramático, tema sobre el cual se ahondará más adelante.

Un segundo aspecto, identificable a partir de las tablas estadísticas, es el empleo de formas métricas como la silva,⁵ la copla castellana,⁶ la décima espinela⁷ y las redondillas.⁸ Además de las formas métricas anteriores, se encuentran, en una menor medida, las octavas reales⁹ y las quintillas.¹⁰

Un tercer aspecto que llama la atención es que, generalmente, se empleen formas métricas en las que predominan los versos octosílabos. Así, en *La vida es sueño* el 88,67 % de la obra está escrito en este tipo de versos, mientras que *El mágico prodigioso* y *El alcalde de Zalamea* cuentan con un 95,52 % y 91,52 % de versos octosílabos respectivamente. Como se puede observar, esto último es

4 Ver tablas 1, 2 y 3, sobre las cuales volveremos más adelante.

5 La silva es una forma métrica española inspirada en la *stanza*, forma italiana propia del género cancioneril. La *stanza* era una estrofa conformada por seis versos endecasílabos y heptasílabos con rima consonante al arbitrio del poeta. En las obras de Calderón, la silva se construye por medio de la combinación de versos endecasílabos y heptasílabos con rima consonante libremente dispuesta y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos o sin rima.

6 La copla castellana es una combinación estrófica de ocho versos octosílabos que, en el caso de las obras analizadas en este trabajo, mantienen una rima consonante A B B A C D D C. Como señala Antonucci, Calderón utilizó la copla castellana en gran parte de sus obras, aunque en menor medida que otras formas como la silva o el romance.

7 La décima espinela es una forma castellana introducida por Vicente Espinel a finales del siglo XVI (Domínguez). Se compone de diez versos octosílabos con una rima consonante fija de esquema A B B A A C C D D C.

8 La redondilla, finalmente, es una estrofa española que surgió en el siglo XII en los escritos poético-religiosos. Son estrofas de cuatro versos de arte menor con rima consonante según el esquema A B A B.

9 Las octavas reales son formas métricas de origen italiano (*ottava rima*) que combinan ocho endecasílabos que riman en consonante según esquema A B A B A B C C.

10 Las quintillas son una combinación de cinco versos octosílabos que, en las obras de Calderón, tienen una rima consonante según esquema A B A B A, aunque en algunos versos el esquema presenta variaciones.

una constante en las tres obras analizadas, lo cual obedece al dinamismo que caracteriza a este tipo de metro y a su cercanía con la lengua castellana.¹¹ A pesar de lo anterior, es interesante anotar que el drama más famoso de Calderón —*La vida es sueño*— es relativamente más rico en el uso del endecasílabo.

Un último aspecto que llama nuestra atención es que, a pesar de que formas métricas como la silva, la octava real, las redondillas o la décima espinela aparezcan en menor medida, se encuentra que estas formas son incluidas en alternancia con el romance, esto es, antes o después de esta forma no estrófica. Esa alternancia se presenta como una constante en las obras estudiadas, por lo que puede convertirse en una clave para entender la relación entre las formas métricas empleadas y los distintos elementos del drama. Posteriormente profundizaremos sobre estos hallazgos.

Aspectos generales

Hasta ahora se han introducido los aspectos generales del uso de las formas métricas. A continuación, se presentan algunos datos de análisis por cada una de las obras estudiadas.

En *La vida es sueño*, Calderón utiliza formas métricas como la silva, la décima espinela, el romance, la quintilla, la redondilla y la octava real. Los porcentajes en que aparece cada una de esas formas a lo largo de la obra se relacionan a continuación.

Tabla 1. Formas métricas en *La vida es sueño*

Forma métrica	General				Porcentaje general
	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total de versos por cada forma métrica	
Silva	102	176	34	312	9,4
Décima espinela	170	40	0	210	6,3
Romance	588	662	794	2044	61,5
Quintilla	125	0	0	125	3,7
Redondilla	0	324	240	564	16,9
Octava real	0	0	64	64	1,9
Total	985	1202	1132	3319	100,0

11 Ver Hidalgo 48-49.

Como se observa en la tabla 1,¹² y como ya hemos señalado, el romance es la forma más empleada a lo largo de *La vida es sueño* (61,5 %). En segundo lugar, encontramos las redondillas (16,9 %) y en tercer lugar la silva (9,4 %), seguida de la décima espinela (6,3 %), la quintilla (3,7 %) y la octava real (1,9 %). Llama la atención una particularidad en cuanto al uso de la décima espinela: solo es utilizada por personajes como Segismundo y Rosaura en unas cuantas oportunidades.

Adicionalmente, encontramos que, en la tercera jornada, se reduce considerablemente el uso de la silva y se suprime completamente el uso de la décima espinela. Así mismo, la quintilla se utiliza únicamente en la primera jornada y la octava real solo en la tercera jornada.

En *El alcalde de Zalamea*, dividida también en tres jornadas, se encuentran formas métricas como la silva (4,4 %), la copla castellana (24,5 %), el romance (67 %) y la quintilla (3,9 %). En la tabla 2 se relacionan los porcentajes en que aparece cada forma métrica por jornada.

Tabla 2. Formas métricas en *El alcalde de Zalamea*

General					
Forma métrica	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total de versos por cada forma métrica	Porcentaje general
Silva	124	0	0	124	4,4
Copla castellana	212	92	376	680	24,5
Romance	558	692	604	1854	67,0
Quintilla/quinteto	0	109	0	109	3,9
Total	894	893	980	2767	100,0

En comparación con *La vida es sueño*, en *El alcalde de Zalamea*, Calderón emplea menos formas métricas: solo cuatro. El romance es, una vez más, la forma más presente en las tres jornadas de la obra (el 62,4 % de la primera jornada, el 77,4 % de la segunda y el 61,6 % de la tercera). Se introduce la copla castellana, que ocupa una quinta parte de la obra y que no se utiliza en *La vida es sueño*. Además, la silva y la quintilla se utilizan muy brevemente: la silva en la primera jornada y la quintilla en la segunda jornada.

12 Todas las tablas son nuestras.

En *El mágico prodigioso*, además de formas métricas como la décima espinela, la silva y la copla castellana, se utilizan formas que podemos llamar trovadorescas. Como señala Antonucci, este tipo de formas no estróficas de ascendencia cancioneril se remontan a modalidades que fueron bien populares y conocidas en el siglo XVI. La forma resulta interesante tanto por la relación que se puede establecer con su contenido como por los cambios asociados al ritmo y al metro, en particular en relación con las estrofas empleadas antes o después de esta forma no estrófica.

Como se puede observar en la tabla 3, en esta obra, el romance sigue siendo la forma más usada (62,03 %), seguido de la copla castellana (13,77 %) y la silva (8,48 %). A continuación, se relacionan los porcentajes de uso de cada forma métrica por jornada.

Tabla 3. Formas métricas en *El mágico prodigioso*

General					
Forma métrica	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3	Total de versos por cada forma métrica	Porcentaje general
Silva	0	103	163	266	8,4
Décima espinela	170	0	0	170	5,4
Romance	862	502	582	1946	62,0
Quintilla	0	56	175	231	7,3
Canciones trovadorescas	0	0	92	92	2,9
Copla castellana	0	332	100	432	13,7
Total	1032	993	1112	3137	100,0

Formas métricas y personajes

Formas métricas y personajes en *La vida es sueño*

A propósito de las formas métricas empleadas en las tres obras estudiadas, surge la pregunta sobre la posibilidad de identificar patrones o relaciones directas entre ciertas formas métricas y los personajes. En las tablas a continuación, se relacionan estos porcentajes para el caso de *La vida es sueño*.

Tabla 4. Personajes y formas métricas en *La vida es sueño*, primera jornada

Jornada primera de La vida es sueño												
	Silva	%	Décima espinela	%	Romance	%	Quintilla	%	Redondilla	%	Octava real	%
Rosaura	70	68,6	37	21,8	85	14,5	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Segismundo	2	2,0	131	77,1	19	3,2	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Clotaldo	0	0,0	0	0,0	192	32,7	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Estrella	0	0,0	0	0,0	0	0,0	32	25,6	0	0,0	0	0,0
Clarín	30	29,4	2	1,2	16	2,7	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Basilio	0	0,0	0	0,0	266	45,2	11	8,8	0	0,0	0	0,0
Astolfo	0	0,0	0	0,0	6	1,0	82	65,6	0	0,0	0	0,0
Soldados	0	0,0	0	0,0	4	0,7	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Total	102	100,0	170	100,0	588	100,0	125	100,0	0	0,0	0	0,0
Total Versos	985											

Tabla 5. Personajes y formas métricas en *La vida es sueño*, segunda jornada

Jornada segunda de La vida es sueño													
Personaje	Silva	%	Décima espinela	%	Romance	%	Quintilla	%	Redondilla	%	Octava real	%	
	Rosaura	36	20,5	0	0,0	149	22,5	0	0,0	0	0,0	0	0,0
	Segismundo	102	58,0	40	100,0	55	8,3	0	0,0	161	49,7	0	0,0
	Clotaldo	20	11,4	0	0,0	171	25,8	0	0,0	33	10,2	0	0,0
	Estrella	1	0,6	0	0,0	64	9,7	0	0,0	11	3,4	0	0,0
	Clarín	2	1,1	0	0,0	61	9,2	0	0,0	11	3,4	0	0,0
	Basilio	7	4,0	0	0,0	80	12,1	0	0,0	50	15,4	0	0,0
	Astolfo	8	4,5	0	0,0	81	12,2	0	0,0	25	7,7	0	0,0
	Soldados	0	0,0	0	0,0	1	0,2	0	0,0	33	10,2	0	0,0
	Total	176	100,0	40	100,0	662	100,0	0	0,0	324	100,0	0	0,0
Total de versos		1202											

Tabla 6. Personajes y formas métricas en *La vida es sueño*, tercera jornada

	Jornada tercera de La vida es sueño									
	Silva	%	Décima espinela	%	Romance	%	Quintilla	%	Redondilla	%
Rosaura	0	0,0	0	0,0	244	30,7	0	0,0	75	31,3
Segismundo	17	50,0	0	0,0	320	40,3	0	0,0	0	0,0
Clotaldo	0	0,0	0	0,0	36	4,5	0	0,0	98	40,8
Estrella	0	0,0	0	0,0	1	0,1	0	0,0	0	0,0
Clarín	17	50,0	0	0,0	67	8,4	0	0,0	53	22,1
Basilio	0	0,0	0	0,0	40	5,0	0	0,0	7	2,9
Astolfo	0	0,0	0	0,0	19	2,4	0	0,0	5	2,1
Soldados	0	0,0	0	0,0	67	8,4	0	0,0	2	0,8
Total	34	100,0	0	0,0	794	100,0	0	0,0	240	100,0
Total de versos	1132									

En *La vida es sueño* (ver tablas 4, 5 y 6), formas métricas como la silva son utilizadas en mayor medida por personajes como Rosaura (68,6 % en la primera jornada y 20,5 % en la segunda) y Segismundo (58 % en la segunda jornada y 50 % en la tercera). Se encuentra también que la décima espinela es utilizada en tres intervenciones y es reservada exclusivamente para Rosaura (21,8 % de las apariciones de esta forma métrica en la primera jornada) y, en mayor medida, para Segismundo (77,1 % en la primera jornada y 100 % en la segunda). Valga notar que la décima espinela es la forma métrica utilizada para los reconocidos soliloquios de Segismundo.

Teniendo en cuenta lo anterior, encontramos que Calderón usa las formas métricas más sofisticadas, en mayor medida, para los discursos de los personajes más importantes de las obras o, incluso, para los momentos más álgidos de la obra. Así, con formas métricas como la décima espinela o la silva nuestro autor no solo otorga un énfasis al discurso de un personaje en particular, sino que busca captar la atención del lector o espectador y llevarlo a enfocarse en un evento o hecho coyuntural para la consolidación del drama o comprensión del conflicto de la obra.

La octava real, haciéndole justicia a su nombre, marca el contexto del palacio. Aparece únicamente en la tercera jornada y es utilizada para las intervenciones de Estrella (31,3 %), Astolfo (12,5 %) y Clotaldo (10,9 %), personajes que hacen parte del séquito del rey, y por el mismo rey Basilio (45,3 %). De igual manera, llama la atención que la quintilla únicamente sea utilizada en la primera jornada por Estrella (25,6 %), Basilio (8,8 %) y Astolfo (65,6 %).

Por otra parte, se encuentra que el romance no solo es la forma métrica más empleada, sino que es usada por todos los personajes en las tres jornadas de la obra. Esto último, nos permite reafirmar la importancia que otorga Calderón de la Barca a esta forma no estrófica que, como se muestra más adelante, resulta ser la forma favorita de Calderón para la estructuración de sus dramas, especialmente como recurso para la construcción de los diálogos. Si bien otro tipo de formas métricas son usadas para ciertos propósitos específicos y únicamente por ciertos personajes, en el caso del romance no se encuentra ningún tipo de distinción de uso por parte de estos.

Finalmente, es importante llamar la atención sobre el predominio del uso de versos octosílabos en *La vida es sueño*. Y es que, como se puede constatar en nuestras tablas de análisis, de las formas métricas utilizadas a lo largo de la obra, las únicas que utilizan una combinación estrófica diferente al octosílabo

son la silva, que utiliza versos endecasílabos y heptasílabos, y la octava real, que utiliza endecasílabos. Por lo demás, los versos octosílabos son utilizados por todos los personajes en más del 90 % de la obra: casi 90 % en la primera jornada, 85 % en la segunda y más del 90 % en la tercera. Partiendo de lo anterior, y una vez verificados los momentos en los que se utiliza un tipo de verso diferente al octosílabo, se puede afirmar que el octosílabo predomina en un espacio textual asociado a situaciones que contextualizan o sirven como para presentar el trasfondo del drama, mientras que el endecasílabo y el heptasílabo (formas altas según su origen italiano) se utilizan en situaciones que 1) rompen con la rutina métrica habitual, 2) presentan un choque entre personajes o 3) buscan contraponer o llamar la atención sobre hechos importantes tanto para la obra como para la consolidación de su conflicto central. Adicionalmente, se encuentra que todas las formas métricas utilizadas, salvo los pocos heptasílabos de las silvas, cuentan con ocho sílabas o más: en ningún otro momento se utilizan versos con un número de sílabas menor.

Formas métricas y personajes en *El alcalde de Zalamea*

Tabla 7. Personajes y formas métricas en *El alcalde de Zalamea*, primera jornada

Jornada primera de <i>El alcalde de Zalamea</i>								
	Silva	%	Copla castellana	%	Romance	%	Quintilla/Quinteto	%
Personaje	El rey	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0,0
	Don Lope	0	0,0	0	0,0	60	10,8	0,0
	Capitán	39	31,5	42	19,8	51	9,1	0,0
	Sargento	19	15,3	28	13,2	14	2,5	0,0
	Rebolledo	33	26,6	64	30,2	16	2,9	0,0
	Chispa	16	12,9	50	23,6	2	0,4	0,0
	Crespo	1	0,8	0	0,0	154	27,6	0,0
	Juan	16	12,9	0	0,0	44	7,9	0,0
	Isabel	0	0,0	0	0,0	46	8,2	0,0
	Inés	0	0,0	0	0,0	18	3,2	0,0
	D. Mendo	0	0,0	0	0,0	83	14,9	0,0
	Nuño	0	0,0	0	0,0	70	12,5	0,0
	Escribano	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0,0
	Soldados	0	0,0	28	13,2	0	0,0	0,0
	Total	124	100,0	212	100,0	558	100,0	0,0
Total de versos				894				

Tabla 8. Personajes y formas métricas en *El alcalde de Zalamea*, segunda jornada

Jornada segunda de El alcalde de Zalamea									
Personaje		Silva	%	Copla castellana	%	Romance	%	Quintilla/ Quinteto	%
	El rey	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
	Don Lope	0	0,0	29	31,5	105	15,2	0	0,0
	Capitán	0	0,0	12	13,0	92	13,3	43	39,4
	Sargento	0	0,0	0	0,0	27	3,9	12	11,0
	Rebolledo	0	0,0	14	15,2	39	5,6	24	22,0
	Chispa	0	0,0	4	4,3	35	5,1	12	11,0
	Crespo	0	0,0	13	14,1	244	35,3	0	0,0
	Juan	0	0,0	2	2,2	47	6,8	0	0,0
	Isabel	0	0,0	0	0,0	33	4,8	0	0,0
	Inés	0	0,0	0	0,0	12	1,7	0	0,0
	D. Mendo	0	0,0	13	14,1	24	3,5	10	9,2
	Nuño	0	0,0	3	3,3	28	4,0	8	7,3
	Escribano	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
	Soldados	0	0,0	2	2,2	6	0,9	0	0,0
	Total		0	0,0	92	100,0	692	100,0	109
Total de versos					893				

Tabla 9. Personajes y formas métricas en *El alcalde de Zalamea*, tercera jornada

Jornada tercera de <i>El alcalde de Zalamea</i>									
	Silva	%	Copla castellana	%	Romance	%	Quintilla/ Quinteto	%	
Personaje	<i>El rey</i>	0	0,0	0	0,0	29	4,8	0	0,0
	<i>Don Lope</i>	0	0,0	70	18,6	32	5,3	0	0,0
	<i>Capitán</i>	0	0,0	71	18,9	1	0,2	0	0,0
	<i>Sargento</i>	0	0,0	3	0,8	0	0,0	0	0,0
	<i>Rebolledo</i>	0	0,0	7	1,9	2	0,3	0	0,0
	<i>Chispa</i>	0	0,0	15	4,0	2	0,3	0	0,0
	<i>Crespo</i>	0	0,0	150	39,9	245	40,6	0	0,0
	<i>Juan</i>	0	0,0	38	10,1	2	0,3	0	0,0
	<i>Isabel</i>	0	0,0	8	2,1	267	44,2	0	0,0
	<i>Inés</i>	0	0,0	3	0,8	0	0,0	0	0,0
	<i>D. Mendo</i>	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
	<i>Nuño</i>	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
	<i>Escribano</i>	0	0,0	7	1,9	23	3,8	0	0,0
	<i>Soldados</i>	0	0,0	4	1,1	1	0,2	0	0,0
	<i>Total</i>	0		0,0	376	100,0	604	100,0	0
Total de versos					980				

Una primera observación a partir de las tablas anteriores (tablas 7, 8 y 9) tiene que ver con el uso de formas métricas como la copla castellana. Esta forma métrica no es utilizada en *La vida es sueño*, pero en *El alcalde de Zalamea*, en cambio, es usada en una buena proporción: el 24,58 % de la obra está escrita en ella (tabla 2). Se encuentra, además, que la copla castellana es la segunda forma métrica más usada por todos los personajes; por su parte, el romance es, al igual que en *La vida es sueño*, la forma más empleada. Así, se podría afirmar que la copla castellana es una especie de “doble funcional” del romance que, en la medida en que cumple un papel similar y se le contrapone, entra en una relación dialéctica con él.

Sobre la silva, llama la atención que solo se utilice en la primera jornada y, principalmente, para las intervenciones del Capitán (31,5 %) y Rebolledo (26,6 %). Así mismo, la quintilla es utilizada en la segunda jornada por estos mismos personajes (Capitán, 39,4 % y Rebolledo, 22 %) más las apariciones de Sargento (11 %) y Chispa (11 %).

A propósito de las formas métricas relacionadas con los personajes de la obra, se encuentra, por ejemplo, que el rey, en su única intervención, habla utilizando el romance a diferencia del rey Basilio, quien interviene también por medio de quintillas, octavas reales o silvas. Por otra parte, se puede afirmar que Crespo es uno de los personajes que más interviene en las tres jornadas de la obra y prácticamente la totalidad de su discurso se da a través del romance y la copla castellana.

Tanto en *El alcalde de Zalamea* como en *El mágico prodigioso* (tablas de 7 a 12) prima el uso de versos octosílabos y se reservan otras medidas métricas para marcar cambios en el discurso introducir momentos importantes para la obra. En *El alcalde de Zalamea*, el 86,13 % de la primera jornada y el 100 % de la segunda y tercera jornada están escritas en octosílabos. Por su parte, Calderón, en *El mágico prodigioso*, hace uso de este metro en el 85,34 % de la tercera jornada, el 89,63 % de la segunda jornada y el 100 % de la primera jornada. Ahora, considerando la tradición de este tipo de verso en la lengua española, se puede entender la razón de su predominio en las obras de Calderón. Como señala Hidalgo en su libro *Décimas esmeraldeñas*, el verso octosílabo “[...] también llamado *verso romance* [...] es el más importante entre los versos de arte menor en la poesía española. Se lo encuentra desde el siglo XI, tanto en la poesía popular, como en la llamada culta” (49). Esto último, como menciona Hidalgo,

[...] no se debe al azar ni al capricho de los poetas. Hay una razón lingüística y es que el grupo fónico mínimo en nuestra lengua coincide con la secuencia octosilábica. Esto convierte al octosílabo en el verso propio del idioma español; así como el endecasílabo lo es del italiano; y el alejandrino, del francés. (49)

Lo anterior, permite dar cuenta de las razones del predominio de los versos octosílabos en las tres obras de Calderón objeto de este estudio. Con el uso de este tipo de versos, no solo se marca una constante que sirve de telón de fondo para la estructuración de las obras, sino que, considerando que la lengua española coincide con esa secuencia octosilábica, se puede afirmar que el uso de versos de ocho sílabas permite una aproximación al lenguaje cotidiano propio del castellano. Así, se entiende la importancia que estaría otorgando Calderón a los octosílabos como medida métrica por excelencia para la escritura de sus obras y, particularmente, se justifica su uso en las obras estudiadas en este trabajo.

Formas métricas y personajes en *El mágico prodigioso*

Tabla 10. Personajes y formas métricas en *El mágico prodigioso*, primera jornada

Jornada primera de <i>El mágico prodigioso</i>										
	Romance	%	Décima espinela	%	Copla castellana	%	Silva	%	Quintilla	%
Personaje	Cipriano	310	36,0	54	31,8	0	0,0	0	0,0	0,0
	Demonio	111	12,9	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0,0
	Floro	74	8,6	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0,0
	Lelio	127	14,7	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0,0
	Moscón	39	4,5	9	5,3	0	0,0	0	0,0	0,0
	Fabio	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0,0
	Justina	20	2,3	46	27,1	0	0,0	0	0,0	0,0
	Libia	6	0,7	16	9,4	0	0,0	0	0,0	0,0
	Gobernador	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0,0
	Lisandro	149	17,3	30	17,6	0	0,0	0	0,0	0,0
	Clarín	26	3,0	15	8,8	0	0,0	0	0,0	0,0
	Criado	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0,0
	Total	862	100,0	170	100,0	0	0,0	0	0,0	0,0
Total de versos					1032					

Tabla 11. Personajes y formas métricas en *El mágico prodigioso*, segunda jornada

Jornada segunda de <i>El mágico prodigioso</i>											
Personaje		Romance	%	Décima espinela	%	Copla castellana	%	Silva	%	Quintilla	%
	Cipriano	66	13,1	0	0,0	116	34,9	66	64,1	56	100,0
	Demonio	209	41,6	0	0,0	54	16,3	9	8,7	0	0,0
	Floro	55	11,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
	Lelio	28	5,6	0	0,0	46	13,9	0	0,0	0	0,0
	Moscón	1	0,2	0	0,0	17	5,1	10	9,7	0	0,0
	Fabio	0	0,0	0	0,0	2	0,6	0	0,0	0	0,0
	Justina	40	8,0	0	0,0	51	15,4	0	0,0	0	0,0
	Libia	3	0,6	0	0,0	20	6,0	0	0,0	0	0,0
	Gobernador	30	6,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
	Lisandro	54	10,8	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
	Clarín	16	3,2	0	0,0	26	7,8	17	16,5	0	0,0
	Criado	0	0,0	0	0,0	0	0,0	1	1,0	0	0,0
	Total	502	100,0	0	0,0	332	100,0	103	100,0	56	100,0
Total de versos					993						

En *El mágico prodigioso* (tablas 10, 11 y 12), el romance sigue siendo la forma métrica más empleada por Calderón para las intervenciones de todos los personajes en general. Cipriano y el Demonio son los dos personajes que más intervienen a lo largo de la obra y el romance es la forma empleada en mayor medida para sus discursos. En esta obra, así como en *La vida es sueño*, se utiliza nuevamente la décima espinela, aunque aparece únicamente en la primera jornada y está reservada, en mayor medida, para personajes como Cipriano (31,8 %), Justina (27,1 %) y Lisandro (17,6 %).

Así como en *El alcalde de Zalamea*, en *El mágico prodigioso* también se utiliza la copla castellana, especialmente en la segunda jornada, en la que esta forma se encuentra presente en los diálogos de todos los personajes. Para la tercera jornada, el porcentaje de uso disminuye considerablemente y, en la primera jornada, no se utiliza.

La silva, por su parte, es utilizada únicamente en la segunda y tercera jornada, principalmente por Cipriano (64,1 % en la segunda jornada y 45,4 % en la tercera), el Demonio (8,7 % en la segunda jornada y 33,1 % en la tercera) y Clarín (16,5 % en la segunda jornada y 20,2 % en la tercera).

Tabla 12. Personajes y formas métricas en *El mágico prodigioso*, tercera jornada

Jornada tercera de <i>El mágico prodigioso</i>												
	Romance		Décima espinela	%	Copla castellana	%	Silva	%	Quintilla	%	Canciones trovadorescas	%
Cipriano	282	48,5	0	0,0	0	0,0	74	45,4	0	0,0	0	0,0
Demonio	100	17,2	0	0,0	1	1,0	54	33,1	38	21,7	1	1,1
Floro	12	2,1	0	0,0	7	7,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Lelio	13	2,2	0	0,0	9	9,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Moscón	16	2,7	0	0,0	0	0,0	0	0,0	19	10,9	0	0,0
Fabio	7	1,2	0	0,0	18	18,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Justina	55	9,5	0	0,0	0	0,0	0	0,0	71	40,6	82	89,1
Libia	10	1,7	0	0,0	0	0,0	0	0,0	38	21,7	0	0,0
Gobernador	20	3,4	0	0,0	65	65,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Lisandro	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	9	5,1	0	0,0
Clarín	62	10,7	0	0,0	0	0,0	33	20,2	0	0,0	0	0,0
Criado	5	0,9	0	0,0	0	0,0	2	1,2	0	0,0	9	9,8
Total	582	100,0	0	0,0	100	100,0	163	100,0	175	100,0	92	100,0
Total de versos	1112											

La quintilla es usada únicamente en la segunda y tercera jornada para introducir los diálogos de Cipriano, único personaje que utiliza la quintilla en la segunda jornada, y personajes como el Demonio (21,7 % de las quintillas en la tercera jornada), Libia (21,7 % en la tercera jornada) y Justina (40,6 % en la tercera jornada).

Finalmente, la canción trovadoresca es una forma que, como se señaló anteriormente, aparece en la tercera jornada y es utilizada mayoritariamente por Justina (89,1 %) luego de la breve intervención de un criado (9,8 %).

Los datos presentados anteriormente permiten identificar algunos elementos que se convierten en una constante en las tres obras:

1. El romance no solo es la forma más empleada, sino que es una forma métrica utilizada por todos los personajes que intervienen en cada obra. Por medio del romance, se presentan la mayoría de los diálogos que estructuran las obras y que funcionan como trasfondo frente al cual se contrastan y sobreponen las situaciones que consolidan poco a poco el conflicto. Gracias a los diálogos contruidos empleando el romance, la acción entra en juego y, con esto último, el público o lector logra percibir un salto que dirige su atención hacia el conflicto y le permite ir más allá de la inmediatez del discurso.
2. Formas métricas, tales como la silva, la décima espinela o la octava real, son usadas por los personajes principales de las obras y en momentos específicos de las mismas. Gracias al empleo de estas formas, se ponen de relieve las situaciones que refuerzan el conflicto.
3. Hay una tendencia a que la octava real (en *La vida es sueño*) y la décima espinela (en *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*) sean usadas en monólogos o discursos enfatizados en la obra, mientras que el romance y la copla castellana funcionan como vehículo del diálogo —¿más inmediato?— entre los personajes.
4. Se encuentra un uso generalizado de versos octosílabos. Este metro caracteriza la poesía española del Medioevo y, posteriormente, el teatro del Barroco. Dentro de las razones por las cuales este metro es tan empleado se encuentra que, a nivel lingüístico, las secuencias octosilábicas son las más cercanas al uso cotidiano de la lengua española.
5. De manera consecuente, el uso del endecasílabo o el heptasílabo marca situaciones especiales, acciones o diálogos que tienen cierta importancia

para las obras, bien sea por el estatus del personaje que lo utiliza o por la relevancia de la situación o hecho que se representa con estos metros (momentos de peligro o amenaza, enfrentamiento entre personajes, toma de decisiones, entre otros). Estas situaciones o hechos, en la mayoría de los casos, están asociadas al conflicto dramático, como se verá más adelante.

Formas métricas en relación con el conflicto

En *Lecciones sobre la estética*, Hegel entiende el drama como la unión mediadora entre los principios artísticos épico y lírico. El drama toma del *epos* la necesidad de llevar hacia la intuición un suceso, un hecho o una acción. Sin embargo, dichas acciones aparecen y adquieren significado por medio del carácter volitivo y autoconsciente del personaje y no por medio de las coyunturas externas a él, es decir, las pasiones y fines subjetivos. En otras palabras, el drama logra cohesionar en sí el principio lírico y épico:¹³ de la épica toma la exterioridad o representación concreta de *algo* que ocurre y de la lírica toma la conciencia de la interioridad, pues los individuos se reconocen como seres autónomos y transformadores.

Lo que hace dramático al drama es la *acción*,¹⁴ que se apoya en la autodeterminación del *carácter* y “se concentra en la simplicidad de determinadas coyunturas, bajo las cuales el sujeto opta por su fin y lo consume”. Asimismo, la acción, en tanto elemento constitutivo del drama, es la “ejecución efectivamente real de intenciones y fines internos”. Ahora bien, “el fin y el contenido de una acción son dramáticos [...] en la medida en que provoca en otros individuos otros fines y pasiones opuestas” (Hegel 833, 834). Así, la acción supone un conjunto de colisiones (sucesivas). Estas son barreras que chocan con los fines que se proponen otros individuos actuantes. De igual manera, podemos decir que la suma de dichas colisiones configuran el conflicto del drama y que las acciones empujan a un resultado que pueden llevar a la aparición de nuevos conflictos. Por medio de la acción se mantiene una dialéctica entre el drama y el personaje.

Un elemento adicional que debe considerarse es el *diálogo*, por medio del cual los individuos actuantes pueden “expresarse *unos* a otros su *carácter* y fin tanto por el lado de su particularidad como por lo que a lo sustancial de

¹³ Ver Hegel 832-833.

¹⁴ Ver Hegel 849.

su pathos respecta, entrar en lucha y con ello poner la acción en movimiento efectivamente real” (Hegel 841, énfasis agregado). Nótese cómo el diálogo se constituye en un elemento sumamente importante para dar a conocer la lucha entre los individuos y el carácter discordante de sus acciones. Teniendo en cuenta lo anterior, diremos que *acción*, *carácter* y *diálogo* conforman una especie de tríada que, en su conjunto, constituyen el *conflicto* o la *forma dramática* propia de la representación teatral tradicional.

La *acción* se entiende como el conjunto de colisiones o choques (sucesivos) que configuran un conflicto y que permiten mantener una dialéctica entre el drama y el personaje. Por ejemplo, se puede decir que el conflicto central en *La vida es sueño* se consolida, ante todo, cuando Segismundo es liberado por primera vez y se encuentra con su verdadera realidad. Ahora, antes y después de este momento tienen lugar un conjunto de hechos que, relacionados entre sí y de manera sucesiva, intensifican tanto la relación entre los personajes, como el conflicto de la obra. Ejemplos de lo anterior son la llegada de Rosaura y Clarín a la torre en la que se encuentra Segismundo, el posterior discurso del rey Basilio, que permite comprender la razón por la que Segismundo está preso, o incluso, conflictos paralelos como el de Rosaura, revelados a través del diálogo entre ella y Clotaldo (Calderón, *La vida* vv. 1-101, vv. 589- 843, vv. 359-474).

El *diálogo*, por su parte, se refiere a las dinámicas intersubjetivas, el componente verbal que entra a consolidar el conflicto de la obra. Por ejemplo, en *El alcalde de Zalamea*, el diálogo entre Crespo e Isabel, en la tercera jornada (Calderón, *El alcalde* vv. 1-296), nos permiten identificar claramente el conflicto de la obra, a saber, el abuso de Isabel, la pérdida de su honra y la posición que tendrá que tomar Crespo ante dicha situación.

El *carácter*, finalmente, refiere a la complejización de los personajes de la obra los cuales, a través de la revelación de la totalidad de sus contradicciones y coherentes a su esencia, chocan entre sí e intensifican el conflicto. Un ejemplo de este elemento del drama se encuentra en *El mágico prodigioso* (Jornada I, vv. 77-88 y vv. 160-170). Allí, Cipriano se plantea una duda sobre la definición de Dios, mostrándose como un personaje proclive al estudio y escudriñador. Esas características son propias del carácter de Cipriano, revelan su esencia y chocan con las características esenciales de otros personajes como el Demonio, que se presenta como un embaucador dispuesto a tomar ventaja de cuanta oportunidad tenga para quedarse con el alma de Cipriano.

Con lo planteado anteriormente, encontramos que acción, personaje y diálogo, en tanto principios racionales del conflicto dramático, producen un efecto catártico en el espectador, quien experimenta como propia la acción representada por los actores y expresada en sus diálogos, y le permite movilizar sus sentimientos y pasiones frente al mundo real.

Hasta este punto se han presentado las formas métricas usadas a lo largo de las tres obras objeto de estudio de este trabajo. Así mismo, se ha mostrado la manera en la que se distribuyen los metros y se han reconocido algunas relaciones que existen entre las formas métricas empleadas y los personajes que intervienen. Esto sienta las bases para identificar posibles patrones que relacionan las formas métricas empleadas por Calderón y los elementos dramáticos constitutivos de las obras acá estudiadas. En ese orden de ideas, a continuación se revisarán las relaciones encontradas a propósito de la forma métrica y las características dramáticas y, particularmente, la relación forma métrica —conflicto dramático—.

Relación entre formas métricas y acción o conflicto dramático

El romance es la forma métrica más usada en las tres obras estudiadas. Si partimos de esa constante, convertida en una forma estructural que atraviesa cada uno de los dramas, vale la pena revisar por qué y en qué momentos de cada obra Calderón utiliza formas métricas diferentes. Como se ha dicho anteriormente, se encuentra que el romance se alterna con otras formas métricas con el propósito de llamar la atención sobre un cambio que tiene lugar en la obra, una acción conectada directamente con el conflicto o con la agudización de este. Por otra parte, se encuentra una relación entre ciertas formas métricas y algunos tipos de contenido. A continuación, se detallan las relaciones encontradas.

En *La vida es sueño*, se identifican varias acciones que sobresalen o marcan un antes y un después en la obra. Así, por ejemplo, al final de la primera jornada, por medio de un discurso del Rey Basilio se pone en escena la situación de Segismundo y las razones por las cuales se encuentra encerrado en una torre, pero también la situación de Rosaura y los motivos que la llevan a buscar venganza. Los diálogos que giran en torno a estas dos situaciones nos permiten identificar un par de acciones asociadas a un

conflicto dramático. No obstante, se puede decir que el conflicto principal de la obra se revela en la segunda jornada, cuando Segismundo es liberado y se enfrenta a la verdad de su condición.

SEGISMUNDO	¿Cómo a tu patria le has hecho tal traición, que me ocultaste a mí, pues que me negaste, contra razón y derecho, este estado?
CLOTALDO	¡Ay de mí triste!
SEGISMUNDO	Traidor fuiste con la ley, lisonjero con el Rey, y crüel conmigo fuiste; y así el Rey, la ley y yo, entre desdichas tan fieras, te condenan a que mueras a mis manos.
CRIADO 2	Señor...
SEGISMUNDO	No [...]

(Calderón, *La vida segunda* jornada vv. 315-326)

El conflicto, en ese momento, radica en que, al enterarse de la verdad, Segismundo se revela contra los criados y personas cercanas al rey, demostrando que, en efecto, la profecía se cumplía. Luego, Segismundo arroja a un criado por el balcón, hecho que intensifica el conflicto en gran medida.

En este punto, la pregunta es a propósito de las formas métricas que emplea Calderón en los momentos más álgidos del drama, es decir, en las acciones que intensifican el conflicto dramático principal de la obra. Al respecto, se encuentra que, para el caso del que consideramos el conflicto dramático principal de *La vida es sueño*, se evidencia un salto entre las formas métricas utilizadas por Calderón de la siguiente manera: a comienzos de la segunda jornada se hace uso del romance (vv. 1-238), pero, desde el verso 239 y por medio de un salto marcado por redondillas, se evidencia también un cambio en la acción dramática (vv. 239-262). Segismundo despierta en el Palacio y expresa su sorpresa y encanto ante todo lo que ve a su alrededor,

al punto de mostrar su soberbia y revelar los sentimientos hacia su padre. Este es, por mucho, el principal conflicto de la obra.

Ahora bien, los distintos hechos que se van sumando al desarrollo del drama no están aislados, sino que contribuyen a una agudización del conflicto dramático principal. Desde el verso 239, y con el cambio en la forma métrica que se venía utilizando, Segismundo no solo descubre que es hijo del rey, sino que se presenta un choque entre su manera de asumir su papel de príncipe y lo que esperaba Clotaldo a propósito de su actuar. Teniendo en cuenta lo anterior, diremos que no es fortuito que Calderón introduzca una nueva forma métrica, sino que hay razones asociadas directamente con el desarrollo del conflicto dramático que explican por qué emplea uno u otro metro. Sin embargo, en este caso en particular, las transiciones entre un metro y otro no responden precisamente a las funciones que estableciera Lope de Vega. Los cambios en las formas métricas no están asociados a ciertos tipos de contenidos o sentimientos que se pretenden develar, sino que sirven para dotar de mayor fuerza los choques entre personajes, lo que se traduce en la consolidación del conflicto dramático. Un ejemplo que soporta la afirmación anterior se encuentra no solo en el salto de romance a redondillas señalado previamente (vv. 239-262), sino en que, inmediatamente después de las redondillas, Calderón introduce un nuevo cambio de metro: esta vez, a través de un diálogo entre Segismundo y Rosaura en silvas, nos presenta el carácter *inhumano* de Segismundo y el primer enfrentamiento directo con su padre.

SEGISMUNDO	Mucho, señor, aunque hayas tú venido; yo a ese viejo matar he pretendido.
BASILIO	¿Respeto no tenías a estas canas?
CLOTALDO	Señor, ved que son mías; que no importa veréis.
SEGISMUNDO	Acciones vanas, querer que tenga yo respeto a canas; pues aún ésas podría ser que viese a mis plantas algún día; porque aún no estoy vengado del modo injusto con que me has criado. (Vase.)

BASILIO

Pues antes que lo veas,
volverás a dormir adonde creas
que cuanto te ha pasado,
como fue bien del mundo, fue soñado

(Calderón, *La vida segunda* jornada vv. 725-738)

La transición, entre redondillas y silvas, marca una nueva arista del conflicto dramático que se intensifica cada vez más. Si con las redondillas se presenta, en el pasaje anterior, un choque entre el carácter de Segismundo y el de Clotaldo, ahora, por medio de silvas, el choque de caracteres sube de nivel y descubrimos un Segismundo que se enfrenta también a su padre.

Hasta este punto hemos visto cómo las transiciones entre formas métricas introducen tanto el conflicto principal de la obra como los conflictos adyacentes que, de manera paralela, alimentan el desarrollo del conflicto principal. Sin embargo, la transición entre formas métricas también tiene el propósito de apuntar a la resolución del conflicto dramático. Por ejemplo, nótese cómo al final de la segunda jornada se hace uso de la décima espinela en el ya conocido soliloquio de Segismundo. Allí, Segismundo reflexiona a profundidad sobre la vida y el sueño, lo que termina afectando sobremanera el cambio en el parecer del protagonista cuando es liberado por segunda vez y se termina por resolver el conflicto principal del drama en la tercera jornada.

SEGISMUNDO

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar”

(Calderón, *La vida segunda* jornada vv. 1163-1172)

Pasemos ahora al caso de *El mágico prodigioso*. En esta obra, al igual que en *La vida es sueño*, se encuentran varios momentos de la obra en los que los

cambios en las formas métricas apuntan al choque de fuerzas que introduce o refuerza el conflicto. Ejemplos de lo anterior son el planteamiento de la duda teológica de Cipriano al comienzo de la obra (primera jornada vv. 77-89); el conflicto entre Lelio y Floro, enamorados de Justina (segunda jornada vv. 384-443); o Clarín y Moscón, enamorados de Libia (primera jornada vv. 847-886).

Estos choques de fuerzas giran en torno a un conflicto mayor que, para este caso, es el amor que siente Cipriano por Justina, quien se muestra capaz de hacer lo que sea por conseguir el amor de ella. En este caso, y para introducir el conflicto dramático, Calderón emplea la copla castellana. Además, nótese que, luego de la copla castellana, Calderón utiliza nuevamente la silva como forma métrica que intensifica tanto el conflicto principal como la escena misma.

CIPRIANO

Confusa memoria mía,
no tan poderosa estés que me persuadas que es
otra alma la que me guía.
Idólatra me cegué,
ambicioso me perdí,
porque una hermosura vi,
porque una deidad miré;
y entre confusos desvelos
de un equívoco rigor,
conozco a quien tengo amor,
y no de quién tengo celos.
Y tanto aquesta pasión
arrastra mi pensamiento,
tanto, ¡ay de mí!, este tormento
lleva mi imaginación,
que diera (despecho es loco,
indigno de un noble ingenio)
al más diabólico genio
(harto al infierno provoco),
ya rendido y ya sujeto
a penar y padecer,
por gozar esta mujer,
diera el alma.

(Calderón, *El mágico* segunda jornada vv. 145-168)

El principal conflicto de la obra se hace manifiesto cuando Cipriano acepta la ayuda del Demonio para conquistar a Justina y el Demonio despliega todo su “poder” para tratar de lograr su cometido. Ella se resiste, demostrando el poder de Dios y resolviendo indirectamente la duda teológica que se plantea Cipriano al inicio de la obra. Revisados los cambios formales en este apartado particular, llama la atención que la canción trovadoresca sea el recurso formal por medio del cual se despliegan, inicialmente, los sentimientos de lamento, confusión y tristeza de Justina. Sin embargo, por medio de un cambio en la forma métrica utilizada, los versos 256-335 presentan un enfrentamiento entre Justina y el Demonio. En este caso, y por las libertades en términos de su rima, la quintilla resulta ser el medio más indicado para este momento intenso de la obra, pues funciona como “punto de ataque” para presentar o introducir unas consecuencias producto de las acciones de Justina y de Cipriano. Así, la fuerza de voluntad de Justina se enfrenta a los planes del Demonio y se expresa, en gran medida, la fuerza de su carácter y su confianza en el poder del Dios Supremo.

DEMONIO

[...]Venciste, mujer, venciste
con no dejarte vencer.
Mas ya que desta manera
De Dios estás defendida,
mi pena, mi rabia fiera,
sabr  llevarte fingida
pues no puede verdadera.
Un espíritu verás,
para este efecto no más,
que de tu forma se informa;
y en la fantástica forma
disfamada vivirás.
Lograr dos triunfos espero
de tu virtud, ofendido:
deshonrarte es el primero,
y hacer de un gusto fingido
un delito verdadero.
(Vase.)

JUSTINA

De esa ofensa al cielo apelo,
porque desvanezca el cielo
la apariencia de mi fama,
bien como al aire la llama,
bien como la flor al yelo.
No podrás... Mas, ¡ay de mí!,
¿a quién estas voces doy?
¿No estaba ahora un hombre aquí?
Sí; mas no: yo sola estoy.
No; mas sí, pues yo le vi.
¿Por dónde se fue tan presto?
¿Si le engendró mi temor?
Mi peligro es manifiesto.
¿Lisandro, padre, señor?
¿Libia?

(Calderón, *El mágico* tercera jornada vv. 304-335)

En *El alcalde de Zalamea*, las quintillas se utilizan en una única oportunidad y con un propósito muy parecido al señalado previamente para el caso de *El mágico prodigioso*. Así, en los versos 503-611 de la segunda jornada de la obra, se encuentra una serie de diálogos que cumplen la función de atizar el conflicto y servir de preparación para presentar lo que se convertirá en el gran conflicto de la obra. Se trata de acciones que, más que ser paralelas al conflicto central de la obra, permiten introducirlo o tienen una incidencia directa en el mismo. Ejemplo de lo anterior es la llegada del Capitán como huésped a la casa de Crespo y su plan para conocer a Isabel, pasaje en el que se pasa del romance a las silvas (*El alcalde* primera jornada vv. 557-680).

ISABEL

Vamos, Inés.

INÉS

Vamos, prima;
mas tengo por disparate
el guardar a una mujer,
si ella no quiere guardarse.
(Vanse.)

(Salen el CAPITÁN y el SARGENTO.)

SARGENTO Ésta es, señor, la casa. [Transición de
romance a silva]
CAPITÁN Pues del cuerpo de guardia al punto pasa
toda mi ropa.

SARGENTO
(Aparte al CAPITÁN)

Quiero
registrar la villana lo primero.
(Vase.)

JUAN C Vos seáis bien venido
a aquesta casa; que ventura ha sido
grande venir a ella un caballero
tan noble como en vos le considero.

(Calderón, *El alcalde* primera jornada vv. 553-563)

El conflicto se consolida en la segunda jornada de la obra cuando el Capitán se lleva a Isabel y al comienzo de la tercera jornada cuando Isabel se encuentra con Crespo y le revela que le han quitado su honra. Esos dos momentos son introducidos en la obra por medio del romance y se intensifican, en esta oportunidad, por medio de la copla castellana, forma métrica utilizada para mostrar la manera en que Crespo, ahora alcalde de la ciudad, debe enfrentarse al capitán y hacer justicia por lo que pasó con su hija.

ISABEL [...]mis manos; alguno dellos
mi cuello infeliz oprima.
Tu hija soy, sin honra estoy,
y tú libre; solicita
con mi muerte tu alabanza,
para que de ti se diga
que por dar vida a tu honor,
diste la muerte a tu hija.

CRESPO Álzate, Isabel, del suelo;
no, no estés más de rodillas;
que a no haber estos sucesos
que atormenten y que persigan,
ociosas fueran las penas, [...]

(Calderón, *El alcalde* tercera jornada vv. 273-285)

La resolución del conflicto de la obra se da también por medio de una transición de romance a copla castellana. Así, Crespo adopta una posición que no solo le permite hacer justicia a su hija, sino que la propone como una situación que sirve de ejemplo moral para la ciudad de la que ahora es alcalde.

Relación entre formas métricas y acciones asociadas al conflicto

En las obras estudiadas se utilizan una variedad de formas métricas que se han relacionado en las tablas presentadas anteriormente. A continuación, se propone un análisis que parte de las particularidades observadas en cada obra y de las relaciones entre la acción dramática y la forma métrica en las intervenciones de algunos personajes. Valga anotar que la importancia de estas acciones yace en asociación directa con la introducción, intensificación y resolución del conflicto dramático de las obras.

Una primera forma métrica sobre la que vale la pena concentrarse y revisar su uso a lo largo de las obras es el romance. Como señala Mackenzie, y de acuerdo con las observaciones de Diego Marín, “los comentaristas suelen limitarse a relacionar el romance con ciertas formas de expresión dramática, como el monólogo narrativo y el diálogo, pero sin conectarlo con determinadas situaciones o niveles de acción [...]” (79). Ahora, específicamente en las obras estudiadas, se observa que el romance no solo es la forma más empleada por Calderón, sino que se utiliza en la mayoría de los casos para introducir diálogos que cumplen una función diegética, es decir, que brindan información adicional o complementaria que, en estricto sentido, no se representa en la obra.

Otros casos en los que se emplea el romance es en diálogos que cumplen una función contextualizadora o narrativa, los cuales se caracterizan por su dinamismo e intervención activa de varios personajes. En *El mágico prodigioso*, por ejemplo, se utiliza para plantear o traer a colación la duda teológica de Cipriano (primera jornada vv. 71-88) o para presentar algunos diálogos entre el Demonio y Cipriano caracterizados por la fluidez de su interacción. En *La vida es sueño*, por su parte, el romance se utiliza con el propósito de explicar, a través del diálogo, la situación particular de personajes como Segismundo o Rosaura (primera jornada vv. 600-843), así como también para el relato de Clotaldo al rey Basilio sobre cómo liberó a Segismundo (segunda jornada vv. 1-238). Así mismo, en *El alcalde de Zalamea*, por medio del romance se

cuenta que el capitán está enamorado de Isabel (segunda jornada 2 vv. 1-16) o que el Capitán se alojará en la casa de Crespo (segunda jornada vv. 465-482). También se utiliza esta forma métrica para los diálogos entre Isabel y su padre (tercera jornada vv. 1-67) o para que Crespo hable con el Capitán reclamándole por el honor de su hija (tercera jornada vv. 405-517).

Teniendo en cuenta lo anterior, el romance resulta ser la vía más adecuada para introducir los diálogos en las obras. Gracias a los diálogos los personajes mismos llegan a contar, presentar, explicar, caracterizar o poner en contexto ciertos elementos relevantes para el conflicto dramático. Posteriormente, y a través de la introducción de otras formas métricas, se presentan los elementos más atenuantes del conflicto dramático. Entre las formas métricas empleadas por Calderón y relacionadas directamente con la acción dramática y el conflicto, encontramos las siguientes.

1. Las silvas son utilizadas en momentos en los que se busca intensificar la situación dramática de una escena particular o el conflicto central. Ejemplo de ello, son las silvas utilizadas a inicios de la segunda jornada de *El mágico prodigioso* que introducen con mayor claridad e intensidad el sentir de Cipriano (vv. 169-211). Téngase en cuenta que con las silvas no solo se incluye una nueva forma métrica, sino que se cambia el metro, pasando de octosílabos a heptasílabos y endecasílabos.

DEMONIO

(Dentro.)

En una tabla quiero
salir a tierra para el fin que espero.

CIPRIANO

Porque su horror se asombre,
burlando su poder, escapa un hombre,
y el bajel que en las ondas ya se ofusca,
el camarín de los tritones busca,
y en crespo remolino
es cadáver del mar, cascado el pino.

(Sale el DEMONIO, mojado, como que sale del mar.)

(Calderón, *El mágico* segunda jornada vv. 204-211)

2. Las quintillas son utilizadas, generalmente, en momentos en los que se pretende presentar una descripción poética o romántica. Así, en *La vida es sueño*, las quintillas aparecen en el diálogo entre Astolfo y Estrella, caracterizado por su lirismo y por el uso de un lenguaje más abstracto. De igual manera, en *El mágico prodigioso*, Cipriano hace uso de las quintillas para presentar una descripción romántica de Justina (segunda jornada vv. 770-825).

CIPRIANO

La hermosa cuna temprana
del infante sol que enjuga
lágrimas cuando madrugá,
vestido de nieve y grana;
la verde prisión ufana
de la rosa cuando avisa
que ya sus jardines pisa
abril y entre mansos yelos,
al alba es llanto en los cielos
lo que es en los campos risa.
El detenido arroyuelo,
que el murmurar más süave
aun entre dientes no sabe
porque se los prende el yelo.
El clavel, que en breve cielo
es estrella de coral;
el ave que liberal
vestir matices presuma,
veloz cítara de pluma,
al órgano de cristal.

(Calderón, *El mágico prodigioso* segunda jornada 2 vv. 766-785)

3. La décima espinela se utiliza tanto en *La vida es sueño* como en *El mágico prodigioso* para lamentos, quejas o la expresión de los sentimientos más profundos. Un ejemplo de esto último son los soliloquios de Segismundo sobre lo que ha sufrido, de sus desdichas y lamentos, entre otros.

SEGISMUNDO

¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!
Apurar, cielos, pretendo
Ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.
Sólo quisiera saber,
para apurar mis desvelos
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer),
qué más os pude ofender,
para castigarme más.
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás?

(Calderón, *La vida* primera jornada 102-122)

4. En términos de su relación con la acción dramática, por medio de las canciones trovadorescas, serie no estrófica, se expresa, por ejemplo, el cambio en los sentimientos de Justina hacia Cipriano (Calderón, *El mágico* tercera jornada 164-254).

JUSTINA (Representa JUSTINA asombrada y inquieta.)
Pesada imaginación,
al parecer lisonjera,
¿cuándo te he dado ocasión
para que desta manera
aflijas mi corazón?
¿Cuál es la causa en rigor
deste fuego, deste ardor,
que en mí por instantes crece?
¿Qué dolor el que padece
mi sentido?

MÚSICA Amor, amor.

JUSTINA
(Sosiégase más.) [...]
(*El mágico prodigioso*, jornada 3, vv. 173-180)

Conclusiones

Calderón de la Barca adopta distintas formas métricas, estrofas y formas fijas para escribir sus obras, por lo que planteamos la pregunta por la correspondencia entre los distintos versos empleados y los elementos constitutivos de cada obra dramática. Encontramos que no solo hay temas asociados a ciertos metros, sino que el verso y las formas métricas empleadas acompañan y dotan de cierto énfasis el conflicto dramático de las obras. El análisis de las obras se realizó con apoyo en conceptos de la teoría del teatro y la versología que permitió, por una parte, identificar y describir la relación entre el conflicto dramático y el uso de las formas métricas y, por otra, demostrar la asociación que surge entre los distintos tipos de versos empleados y el contenido del drama.

Adicionalmente, se identificó cierto dinamismo en la incorporación y el uso de distintas formas métricas. Este se puede demostrar por medio del análisis del uso de las formas métricas al interior de cada obra, es decir, versos o estrofas que en los textos cumplen propósitos específicos o formas métricas que, usadas en una menor proporción, cumplían el papel de

enfaticar o llamar la atención sobre un aspecto en particular de las obras, por lo general relacionado con el conflicto central de la obra.

Finalmente, al comparar el análisis propuesto de las obras, se establecieron diferencias entre una obra y otra en relación a las formas métricas empleadas. Con respecto a este punto, encontramos que Calderón hace uso de distintos procedimientos para enfatizar ciertos elementos del texto dramático que tienen injerencia en la manera como el espectador o lector percibe el conflicto central de la obra o las acciones que, directa o indirectamente, están relacionadas con él.

Teniendo en cuenta lo anterior, encontramos que:

1. El romance, como hemos señalado anteriormente, es la forma métrica no estrófica más empleada en las tres obras analizadas. Luego de un análisis de las tablas de porcentajes de uso de las formas métrica, se encontró que más del 60 % de cada obra está escrita en romance, otorgándole un valor fundamental que llama la atención, particularmente, por la función dialógica que cumple. A partir de esto, no solo se crea una interacción dinámica entre los personajes de las obras, sino que se plasman relaciones que surgen entre los personajes y que aportan en el conflicto de las obras. Además, se encuentra que formas métricas como el romance o la copla castellana, no solo cumplen esa función dialógica, sino que sirven de trasfondo sobre el cual, gracias a la alternancia con otras formas métricas, se presenta una transición entre la dinamicidad del diálogo y la intensificación del conflicto dramático marcada por el uso de un nuevo metro.

2. A pesar de las variantes en los esquemas de la rima, el número de versos y las formas estróficas empleadas, la mayoría de los metros empleados por Calderón de la Barca están compuestos por versos de ocho sílabas (más del 90 % de los versos de cada obra). En el *corpus* estudiado, se emplean décimas espinelas, romances, quintillas, redondillas, octavas reales, coplas castellanas y silvas. Todas estas formas, a excepción de las silvas y las octavas reales, se caracterizan por el uso de versos octosílabos.

3. Formas métricas como la silva, la décima espinela o la octava real marcan un cambio o transición en las obras. En ese sentido, se encuentra una relación directa entre el empleo de estas formas consideradas menos usadas y el conflicto dramático o las acciones que giran en torno a él. De la misma forma sucede con las quintillas o las redondillas, que, a pesar de ser un poco más empleadas, se reservan para mostrar transiciones a momentos

más cruciales en las obras o para hacer énfasis en el contenido mismo de los diálogos.

4. Se encuentran algunas relaciones entre las formas métricas empleadas por Calderón y los personajes que intervienen haciendo uso de ellas. Así, formas como la octava real o la silva, caracterizadas por el empleo de versos heptasílabos y endecasílabos, se reservan, en el mayor de los casos, o bien para los personajes principales de las obras o para aquellos que tienen un estatus social más elevado. Así mismo, formas métricas como la décima espinela se emplean por muy pocos personajes con el propósito de presentar algún tipo de reflexión profunda o queja, generando un cambio en el curso del drama. Adicionalmente, se logra identificar que el romance y la copla castellana son usados por todos los personajes casi sin distinción y funcionan como formas estándar para la mayoría de los diálogos, explicaciones o narraciones que aparecen en las obras.

5. Como se señaló anteriormente, el romance y la copla castellana son las formas preferidas por Calderón para mantener un tono neutral de base en las obras y para introducir diálogos marcados por una interacción constante entre los personajes. Sin embargo, Calderón también recurre a monólogos o soliloquios en los que predomina el uso de otras formas, como la décima espinela y la octava real. Con la introducción de estas formas métricas, se marca un cambio en el tono de los diálogos y se refuerza su relación con el contenido.

Ahora, de los hallazgos anteriores, surgen nuevos campos en los que valdría la pena profundizar. Llama la atención las posibilidades que otorga tanto la polimetría, como el verso para dotar de mayor contenido el drama. Sin embargo, dichos análisis pueden ampliarse revisando la manera en la que funcionan esos aspectos del verso en otras obras de Calderón y considerando otras características como el encabalgamiento, las expectativas frustradas, los acentos, las relaciones entre el metro y el ritmo o el papel que ocupan las cesuras y los hemistiquios en los versos.

Finalmente, al revisar la relación entre el verso y el conflicto dramático o el contenido de las obras, se pone en evidencia el fenómeno de la polimetría como recurso para dotar de mayor los textos. Es de suma importancia señalar que los hallazgos de este estudio abren el camino para emprender un análisis más detallado y contextualizado de algunas formas métricas a las que no se les

suele otorgar la importancia que les corresponde: quintillas, décimas e, incluso, romance o copla castellana. Si bien se encuentra que estas son formas preferidas por Calderón por encima de otras, en posteriores estudios relacionados con el objetivo de este trabajo, valdría la pena preguntarse por otras razones de peso, más allá de la relación con el conflicto dramático, que posiblemente justifiquen la preferencia de dichas formas métricas por encima de otras estrofas de ocho versos, como la octava italiana o las coplas de arte menor e, incluso, por encima de estrofas de menos o más de ocho versos como la seguidilla o la estrofa sáfica.

Obras citadas

- Acuña Feijoo, Carlos E. “El verso y el conflicto dramático en *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca”. *Zenodo*. Web. 24 de mayo de 2021. DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.4784629>
- Antonucci, Fausta. “La copla real en el teatro de Calderón”. *Arte Nuevo*, vol. 6, 2019, págs. 1-20. DOI: <https://doi.org/10.14603/6A2019>
- Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- . *La vida es sueño*. Madrid, Austral, 1997.
- . *El mágico prodigioso*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- Calderón Digital Base de Datos, Argumentos y Motivos del Teatro de Calderón”. *Università di Bologna*. 2017. Web. <http://calderondigital.tespaiglodeoro.it/>
- Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid, Síntesis, 1993.
- Fernández, Leonor. “La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón”. *Anuario calderoniano*, vol. 1, 2008, págs. 105-126. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954879885-006>
- Gütert, Georges. “Función del soneto en el teatro áureo: ¿pausa reflexiva del personaje o tematización del drama?” *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*, editado por Itziar López Guil y Jenaro Talens. Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, págs. 205-223.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal, 2007.
- Hidalgo Alzamora, Laura. *Décimas esmeraldeñas: recopilación y análisis socio-literario*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1982.
- Mackenzie, Carlos. “La relación silva-romance en tres dramas de Calderón”. *Signos literarios*, vol. 12, núm. 24, págs. 76-104.

Paraíso, Isabel. “La escala métrica en la polimetría romántica”. *Rythmica*, núm. 1, 2003, págs. 223-249. DOI: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.3955>

Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Sobre el autor

Filósofo de la Universidad Nacional de Colombia (2015). Obtuvo la distinción de Mejor Trabajo de Grado de Pregrado-Filosofía en el Concurso MTGP Versión xxv con la monografía “Entre humanidad y animalidad: un análisis filosófico a partir de tres obras literarias”. Es magíster en Estudios Literarios de la misma Universidad (2021) con distinción meritoria en la tesis de maestría titulada “El verso y el conflicto dramático en *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca”.

“Reis melhor do que eu”: los heterónimos de Pessoa desde una perspectiva estilométrica

Daniil Skorinkin

Universidad de Potsdam, Potsdam, Alemania
skorinkin.danil@gmail.com

Boris Orekhov

Universidad Nacional de Investigación “Escuela Superior de Economía”, Moscú, Rusia
Instituto de Literatura Rusa de la Academia Rusa de Ciencias, San Petersburg, Rusia
nevmenandr@gmail.com

Tradicionalmente, la estilometría se ha utilizado para resolver problemas de atribución de autoría. Los métodos cuantitativos de atribución siguen siendo la última herramienta de los investigadores cuando no se dispone de pruebas documentales fiables. En los últimos veinte años, el método Delta, desarrollado por John F. Burrows, se ha impuesto como el principal método de atribución. En general, ha demostrado ser una forma bastante fiable de atribuir textos en casos controvertidos. Sin embargo, como muestra nuestra investigación, destaca el caso de Fernando Pessoa, quien produjo sus textos “en nombre” de identidades ficticias, comúnmente llamadas “heterónimos”. Delta no identificó dichas obras como se esperaba, es decir, como textos pertenecientes a la pluma de una sola persona, Fernando Pessoa, sino como textos de diferentes autores. El artículo lleva a cabo una serie de experimentos para comprobar hasta qué punto Pessoa consigue confundir la valoración cuantitativa de autoría de sus textos poéticos. Los textos de Pessoa son examinados como un *corpus* independiente y con el trasfondo de la obra de otros poetas lusófonos. En todos los casos, las distancias entre los textos pertenecientes a los heterónimos de Pessoa son comparables a las distancias entre textos de autores diferentes, es decir, mucho mayores que las distancias entre los textos de un mismo autor.

Palabras clave: atribución de autoría; Delta; estilometría; Fernando Pessoa; heterónimos; métodos cuantitativos en humanidades.

Cómo citar este artículo (MLA): Skorinkin Daniil y Boris Orekhov. “Reis melhor do que eu”: los heterónimos de Pessoa desde una perspectiva estilométrica. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 158-182.

Artículo original. Recibido: 15/01/23; aceptado: 12/04/2023. Publicado en línea: 01/07/2023.



“Reis melhor do que eu”: Pessoa’s Heteronyms From a Stylometric Perspective

Traditionally, stylometry has been used to solve problems of authorship attribution. Quantitative attribution methods remain the last hope for researchers when reliable documentary evidence is unavailable. In the last 20 years, the Delta method, developed by John F. Burrows, has emerged as the leading attribution method. Overall, it has proven to be a reasonably reliable way of attributing texts in controversial cases. However, as our research shows, the case of Fernando Pessoa stands out, as he produced his texts “on behalf” of fictitious identities, commonly known as “heteronyms”. It turns out that Delta does not identify these works as expected, that is, as texts belonging to the pen of a single person, Fernando Pessoa, but as texts from different authors. The article carries out a series of experiments to test the extent to which Pessoa manages to confuse the quantitative assessment of the authorship of his poetic texts. Pessoa’s texts are examined as an independent *corpus* and against the background of the work of other Lusophone poets. In all cases, the distances between texts belonging to Pessoa’s heteronyms are comparable to those between texts from different authors, much greater than the distances between texts from the same author.

Keywords: authorship attribution; Delta; stylometry; Fernando Pessoa; heteronyms; quantitative methods in humanities.

“Reis melhor do que eu”: os heterônimos de Pessoa sob uma perspectiva estilométrica

Tradicionalmente, a estilometria tem sido usada para resolver problemas de atribuição de autoria. Os métodos de atribuição quantitativa continuam sendo a última esperança dos pesquisadores quando não há evidências documentais confiáveis disponíveis. Nos últimos vinte anos, o método Delta, desenvolvido por John F. Burrows, estabeleceu-se como o principal método de atribuição. Em geral, ele provou ser uma maneira bastante confiável de atribuir textos em casos controversos. No entanto, como mostra nossa pesquisa, destaca-se o caso de Fernando Pessoa, que produziu seus textos “em nome” de identidades fictícias, comumente chamadas de “heterônimos”. Como o artigo mostra, o Delta não identifica essas obras como esperado, ou seja, como textos pertencentes à pena de uma única pessoa, Fernando Pessoa, mas como textos de diferentes autores. O artigo realiza uma série de experimentos para testar até que ponto Pessoa consegue confundir a avaliação quantitativa da autoria de seus textos poéticos. Os textos de Pessoa são examinados como um *corpus* independente e contra o pano de fundo do trabalho de outros poetas lusófonos. Em todos os casos, as distâncias entre os textos pertencentes aos heterônimos de Pessoa são comparáveis às distâncias entre textos de diferentes autores, ou seja, muito maiores do que as distâncias entre textos do mesmo autor.

Palavras-chave: atribuição de autoria; Delta; estilometria; Fernando Pessoa; heterônimos; métodos quantitativos em Ciências Humanas.

Introducción

CUANDO SE MENCIONA LA ESTILOMETRÍA, lo primero en lo que suelen pensar los investigadores es en la atribución de autoría con métodos cuantitativos. Efectivamente, la principal aplicación de la estilometría se encuentra precisamente en que es una forma de establecer la autoría de un texto, guiándose no por testimonios documentales, sino por cálculos que se pueden realizar sobre el texto mismo (Mosteller y Wallace; Forsyth y Holmes). Estos trabajos demuestran que la medición de los rasgos estilísticos permite distinguir lo que comúnmente se denomina una señal autoral (*author signal*). Desde que John F. Burrows introdujo su método Delta, su enfoque ha dominado el campo y ha sido validado para diferentes lenguas y géneros (Eder y Rybicki; Eder, Rybicki y Kestemont; García y Calle-Martín; van Dalen-Oskam y van Zundert).

Se trata de un enfoque cuantitativo, basado en la metodología de comparar textos de un *corpus* de investigación por parejas y calcular la menor distancia entre los textos atribuidos con precisión y los textos de cuya autoría dudamos. En la mayoría de los casos, esta distancia mínima significa que los textos son escritos por el mismo autor.

La estilometría se compara a menudo con la dactiloscopia, porque se utiliza para buscar una especie de “huella dactilar” del autor, un trazo individual y único en un texto. Sin embargo, ya se ha demostrado repetidamente que esto no es más que una metáfora. Ni Delta ni otros métodos no tan extendidos permiten identificar una verdadera “huella dactilar” en un texto. Como está bien explicado en el trabajo de Jannidis y Lauer, Delta simplemente muestra las relaciones de un texto con otros dentro de algún conjunto de obras (29-54). Si este conjunto cambia, también cambiarán las relaciones dentro del conjunto, lo que posiblemente conducirá a una agrupación diferente de los textos y, a veces, incluso a conclusiones distintas sobre la cuestión de la autoría.¹ Adicionalmente, la agrupación puede verse afectada por muchos factores. Ya se ha demostrado que los resultados de la atribución a través del

1 Vale la pena aclarar, sin embargo, que la composición del *corpus* no necesariamente lleva a conclusiones diferentes sobre la autoría, sino solamente en casos complejos.

método de Delta de Burrow pueden verse afectados por el género literario,² la evolución del estilo del autor de las primeras a las últimas obras,³ el estilo del traductor,⁴ la edición y corrección editorial⁵ o el estilo del habla de los personajes.⁶

En esta lista, llaman especial atención los idiolectos de los personajes. La caracterización del habla de los personajes literarios es una manera de crear una “voz”, que se definiría como especial, distinta del resto del texto o, al menos, de la forma de hablar de otros personajes. El autor aborda conscientemente la creación de esa voz, tratando de dotarla de rasgos individualizados. Se sabe que, cuando el investigador dispone de datos suficientes, los personajes generan una fuerte señal estilométrica que, en efecto, difiere del estilo del autor y del estilo de habla de otros personajes. Así, los grupos de personajes similares en la *Trilogía* de Henryk Sienkiewicz se distinguen estilométricamente (Rybicki, “Burrowing”). Un trabajo de Daniil Skorinkin muestra que los personajes principales de la epopeya *Guerra y paz* de Tolstoi hablan con voces distintivas, y que fragmentos de discurso aleatorios, pertenecientes al mismo personaje, se terminan agrupados (55-70). Lo mismo se ha demostrado estadísticamente para los diálogos de Platón (Sansone). Estos ejemplos sugieren que, en principio, el autor es capaz de crear a voluntad idiolectos estilísticamente diferentes y que este fenómeno puede ser capturado con métodos estilométricos. Al mismo tiempo, como fue demostrado para el drama de la Edad Moderna temprana, la diferencia entre los personajes no es tan grande como para destruir la unidad del estilo autoral (Burrows y Craig). En otras palabras, aunque los personajes difieran entre sí en cuanto al estilo, la diferencia estilométrica entre distintos autores es mayor.

Hasta ahora no se ha cuestionado que la creación de obras por parte de un mismo autor, pero bajo nombres diferentes, afecte en modo alguno los indicadores de Delta y oculte la huella del autor en lo que respecta a este método: más aún, el principal objetivo de la atribución es crear una tecnología

2 Ver Schöch; Jannidis y Lauer; Calvo Tello et al.

3 Ver Reeve; Rebora y Salgaro; Stamou.

4 Ver Rybicki “Translation”; Rybicki y Heydel.

5 Ver Choiński y Rybicki.

6 Ver Rybicki “Burrowing”; Hoover.

capaz de identificar al autor que se oculta bajo diferentes nombres. Como indican Evert y coautores, “el supuesto fundamental en la atribución de autoría es que los individuos tienen hábitos idiosincrásicos de uso del lenguaje, lo que lleva a una similitud estilística de los textos escritos por la misma persona” (254). Por lo tanto, esperamos que los seudónimos no creen una señal estilística fuerte. Solo un trabajo del que tenemos constancia muestra cómo los textos escritos bajo diferentes seudónimos muestran una diferencia estilística significativa, sin embargo no es un caso totalmente pertinente, pues no podemos decir si la diferencia se debe a la señal autoral o al género.⁷

El presente artículo está dedicado a uno de estos casos especiales en el ámbito de las literaturas romances, el de un poeta de lengua portuguesa que logró “engañar” una herramienta estilométrica bastante sólida. La atención se centra en este éxito literario invisible a los ojos normales (no digitales). Por desgracia, no podemos dedicar este texto a una descripción detallada de la metodología estilométrica de Delta. Remitimos el lector, para los detalles técnicos, a los numerosos artículos de Burrows, Rybicki y otros mencionados en la introducción.

También debemos mencionar nuestro artículo sobre material similar, publicado en inglés en la revista *Digital Scholarship in the Humanities* (Skorinkin y Orekhov). Allí se dan otros paralelos a nuestro estudio y se incluyen más detalles técnicos.

Fernando Pessoa y sus heterónimos

Se tratará el caso del célebre poeta portugués Fernando Pessoa (1888-1935), famoso por sus decenas de heterónimos. Los heterónimos se diferencian de los seudónimos en la medida en que detrás de ellos hay individuos totalmente contruidos, con sus propias biografías, descripciones del aspecto físico y otras formas de representar la individualidad. Este fenómeno no debe considerarse una desviación psíquica. Como escribió una vez G. H. Mead, “una personalidad múltiple es en cierto sentido normal [...] Suele haber

7 Ver Ujma. Este estudio trata sobre la creadora de novelas rosa, Nora Roberts, que escribió una novela policíaca futurista bajo el seudónimo de J. D. Robb. Los géneros de los textos creados bajo su nombre real y su seudónimo difieren notablemente, lo que puede tener también un impacto significativo en los indicadores estilométricos.

una organización de todo el yo con referencia a la comunidad a la que pertenecemos y a la situación en la que nos encontramos”. Y esto tampoco se limita a la interacción social: “Hay partes del yo que sólo existen para el yo en relación consigo mismo” (Mead y Schubert 142).

En sus textos explicativos, más tarde reunidos en *Páginas de Doutrina Estética*, Pessoa hace una distinción fundamental entre seudónimos y heterónimos (citado en Jones 254). Insiste en que un heterónimo no es solo un nombre, sino precisamente una identidad distinta capaz de expresar lo que el propio autor no puede expresar (Jones). Entre las 136 identidades poéticas creadas por Pessoa (Pessoa, *Eu sou*), tres se consideran las más importantes: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis. Las tres aparecieron en 1914. El propio Pessoa subrayaba constantemente la diferencia entre ellas en la forma de percibir el mundo y, en consecuencia, en la estilística de sus textos. Como demostraremos más adelante, esta diferencia puede resultar más fuerte que la unidad de la señal autoral. Los heterónimos no solo difieren significativamente entre sí y del propio Pessoa. Incluso podemos decir que, en la dimensión estilística, se comportan como autores distintos, es decir, difieren de Pessoa no menos que de otros autores reales que escribieron en portugués.

Existe una amplísima bibliografía sobre los heterónimos de Pessoa, en la que se analizan detalladamente los aspectos psicológicos, biográficos y poéticos del fenómeno. Nos limitamos a revisar trabajos de carácter panorámico, pues la mayoría de estudios sobre el tema se centran en aspectos ajenos a nuestra investigación.

Quizá señalar a Pessoa como un *unicum* capaz de confundir los métodos modernos de análisis estilométrico no se ajuste del todo a la realidad. Es más probable que debamos hablar de una especie de continuo en el que en un polo está un seudónimo, cuyos textos firmados no difieren de los del propio autor y, en el otro polo, una personalidad literaria completamente independiente, como las creadas por Pessoa. Sin embargo, la confirmación de esta hipótesis requiere más investigación.

El problema de la delimitación cuantitativa del estilo de Pessoa y sus heterónimos lo planteamos ya en 2017 (Orekhov), pero entonces no se resolvió del todo debido al uso de métodos poco fiables de análisis de datos

estilométricos. En ese trabajo se utilizó el método k-medias para agrupar los textos por palabras. En ninguna parte se había demostrado que este método fuera realmente fiable para indicar la autoría. Además, el *corpus* de textos utilizado era pequeño, sensible a la temática y, en general, no permitía llegar a resultados fiables. Ahora volvemos sobre este problema con una caja de herramientas diferente, con métodos que se han convertido en el *state-of-the-art* en este campo en las últimas dos décadas.

El análisis estilométrico en nuestro trabajo se realiza mediante la función *stylo* del paquete Stylo para el lenguaje R (Eder et al.). Realizamos tres series de experimentos estilométricos. En el primero, el *corpus* de investigación estaba formado por textos poéticos creados por el propio Pessoa y firmados o con su nombre (“*orthonymic Pessoa*”; Jones 254) o con el nombre de sus tres principales heterónimos. La fuente de textos fue una edición contemporánea de Pessoa.⁸ Hemos utilizado las ediciones digitalizadas disponibles, pues incluso suponiendo un trabajo textual no del todo exacto en la preparación de estos libros, se sabe que el método Delta no es sensible a diferencias y cambios puntuales. Un experimento en el que se compararon los resultados a partir de una edición textualmente correcta de *El Don apacible*, de Mijaíl Shólojov, y una versión “masiva” de esta novela que circula por Internet demostró que, desde el punto de vista del Delta, no hay diferencia entre estos textos (Velikanova y Orekhov).

Aquí investigamos hasta qué punto la estilística puede distinguir entre los trabajos firmados por los heterónimos y por el ortónimo de Pessoa. En la segunda serie, añadimos poetas contemporáneos de Pessoa al *corpus* de investigación. El objetivo principal de estos experimentos era comprobar cómo la diferencia estilística de los heterónimos se relaciona con la diferencia entre los distintos autores. En la tercera serie realizamos algunas pruebas adicionales. Los datos completos de los experimentos pueden consultarse en nuestro repositorio en línea (“*hackingstylometry*”).

8 Ver Pessoa, *Poesia*; Pessoa y de Campos; Pessoa y Caeiro; Pessoa y Reis.

Experimento 1: Pessoa vs. Pessoa

Para este experimento recopilamos un *corpus* de poemas de Pessoa firmados por uno de cuatro nombres: Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Alberto Caeiro o Alvaro de Campos. Atribuir un texto concreto a uno de los heterónimos de Pessoa puede resultar no tan simple. Nos guiamos por la distribución de textos que figuraba en las ediciones electrónicas que utilizamos. Es posible, en este caso, que algunas de las decisiones editoriales sean erróneas. Pero los resultados que hemos obtenido sugieren que, en general, cada *subcorpus* de textos correspondiente a uno de los heterónimos resulta ser estilísticamente homogéneo. Tratamos cada uno de estos nombres como un autor independiente.

Dado que la estilometría requiere un gran conjunto textual para obtener resultados fiables, no trabajamos con poemas individuales, sino con un conjunto de poemas lo suficientemente grande como para contener al menos diez mil palabras. Así, todos los textos atribuidos a un mismo heterónimo u ortónimo fueron mezclados y divididos en *chunks*. Fernando Pessoa en cuanto tal fue representado por cinco ficheros, Alberto Caeiro por tres, Ricardo Reis por dos, los textos de Alvaro de Campos fueron divididos en tres o cuatro ficheros, dependiendo de cómo se distribuyeran las obras largas dentro del mismo *chunk*. Los poemas concretos no se dividieron y se colocaron íntegramente en el *chunk* al que fueron asignados al azar.

Creamos a propósito varias versiones de ese *corpus* para ver en qué medida el resultado dependía de la aleatoriedad de la distribución de los textos en los *chunks*. A continuación, aplicamos un procedimiento estilométrico estándar de agrupación jerárquica de los resultados basado en las cien palabras más frecuentes. La imagen 1⁹ muestra los resultados de los cuatro experimentos realizados cada vez con una nueva versión del *corpus* y una nueva distribución de los poemas en los *chunks*.

Como muestra la imagen 1, los resultados son estables y coherentes, es decir, no dependen de cómo se distribuyen los poemas individuales entre los distintos *chunks*. Delta reconoce con seguridad la diferencia entre el ortónimo Pessoa y los tres heterónimos, dado que Ricardo Reis, Alberto Caeiro y Álvaro de Campos muestran sus “voces” individuales.

9 Todas las tablas e imágenes son nuestras.

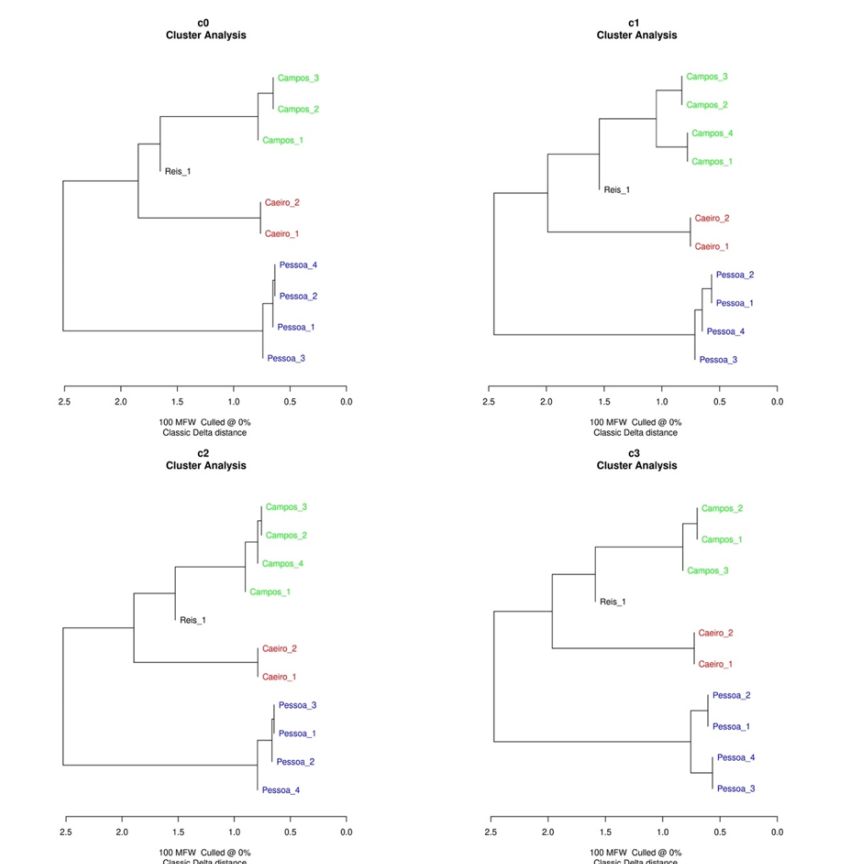


Imagen 1. Dendrogramas de *cluster* de la similitud estilométrica entre Pessoa y sus heterónimos

En aras de la pureza del experimento, es esencial que este *corpus* sea bastante homogéneo en cuanto a diversidad de géneros. A diferencia de otros autores que produjeron obras de otros géneros bajo seudónimos (por ejemplo, Mary Westmacott de Agatha Christie o Robert Galbraith de J. K. Rowling), las obras poéticas de Pessoa, firmadas con heterónimos, comparten más o menos la misma especificidad de género.

Así, podemos hablar de la “individualización” de los heterónimos. Sin embargo, el siguiente paso es averiguar hasta qué punto será estable la clasificación tras la introducción de otros autores en el campo de estudio.

Experimento 2: Pessoa vs. otros poetas

En este punto, hemos añadido a nuestro *corpus* de investigación otros autores portugueses contemporáneos de Pessoa. Juola afirma que la cuestión de cuántos autores individuales se necesitan para experimentos estilométricos de este tipo sigue abierta, pero en general el orden de tres a siete parece razonable (106). Dado que el número de versiones digitalizadas de los textos de los poetas de interés era limitado, incluimos no solo a poetas portugueses, sino también brasileños. También hemos incluido en el *corpus* obras de poetas de la generación anterior a Pessoa, pues pretendíamos que nuestro *corpus* fuera más representativo. Lamentablemente, nuestra elección de autores se vio limitada por el hecho de que la poesía contemporánea de Pessoa en portugués está poco digitalizada. Hay muy pocos textos disponibles en formato electrónico, y necesitábamos colecciones textuales lo suficientemente amplias (al menos diez mil palabras) para realizar una comparación cuantitativa.

He aquí la lista de poetas cuyos textos sirvieron para compararlos con los de Pessoa y sus heterónimos: Manuel de Arriaga (1840-1917), Machado de Assis (1839-1908, brasileño), Florbela Espanca (1894-1930), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987, brasileño), António Feijó (1859-1917), Guerra Junqueiro (1850-1923), António Gomes Leal (1848-1921) y António Pereira Nobre (1867-1900).

Con este *corpus* realizamos experimentos idénticos a los descritos anteriormente. Los poemas de cada autor se recopilaron en fragmentos de al menos diez mil palabras cada uno. Creamos a propósito varias versiones del *corpus*, cada vez distribuyendo aleatoriamente los poemas en los *chunks*. De este modo, intentamos eliminar la aparición de un único efecto aleatorio. A continuación, aplicamos un procedimiento estilométrico estándar de agrupación jerárquica de los resultados basado en las cien palabras más frecuentes. La imagen 2 muestra los datos obtenidos a través de varias agrupaciones de los poemas.

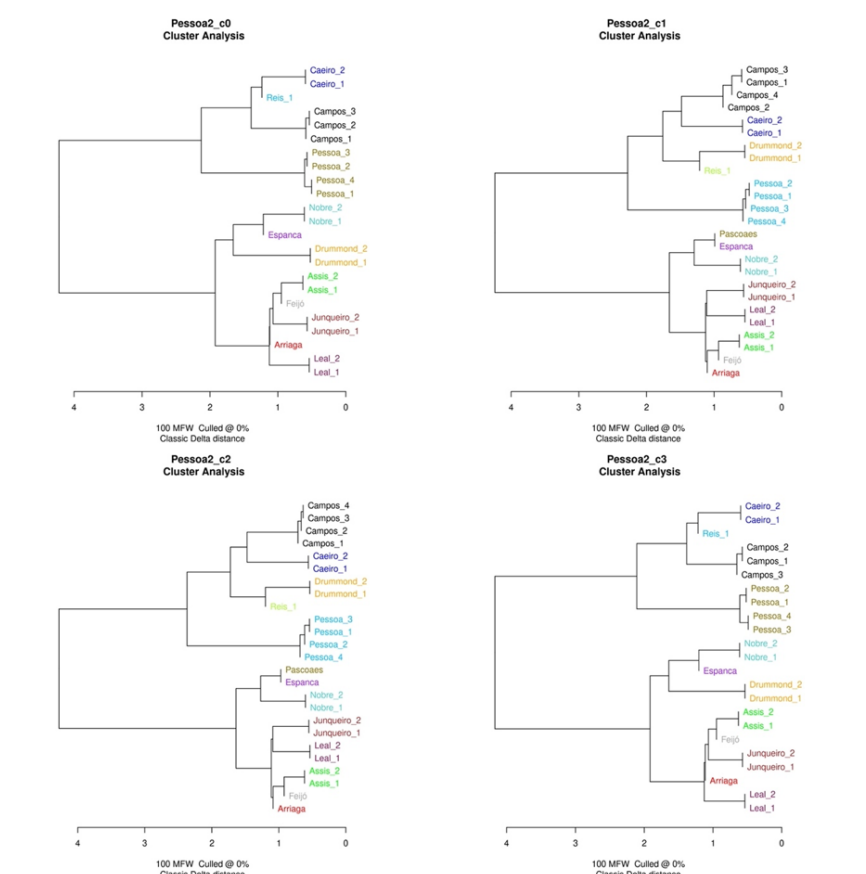


Imagen 2. Dendrogramas de *cluster* de la similitud estilométrica entre Pessoa, sus heterónimos y una serie de poetas lusófonos contemporáneos de Pessoa (cada clusterización corresponde a una distribución aleatoria distinta de poemas en archivos)

Aquí nos espera un descubrimiento clave: los heterónimos crean una señal particular y distinta a la del autor. De hecho, vemos que cada uno de los heterónimos de Pessoa está agrupado de tal manera que parece un autor independiente, lo que contradice la premisa básica de la estilometría. La incorporación de otros poetas al *corpus* no ha roto esta tendencia. Contrariamente a lo que cabría esperar, basándonos en nuestros conocimientos sobre el funcionamiento del método Delta, la estilometría se mostró incapaz

de distinguir los textos escritos por el mismo autor con un nombre diferente de los textos realmente creados por otros autores. El panorama no cambiaba incluso al elevar de cien a quinientas el umbral de las palabras más frecuentes utilizadas en el recuento. La “seudo” señal de autoría de los heterónimos permanece estable. Estos resultados también se verificaron mediante la prueba *classify()* y la precisión de la predicción volvió a ser del 100 %.

La voz particular de los heterónimos también se aprecia en el mapa de calor que hemos construido a partir de las distancias entre los textos calculadas con Delta (imagen 3).

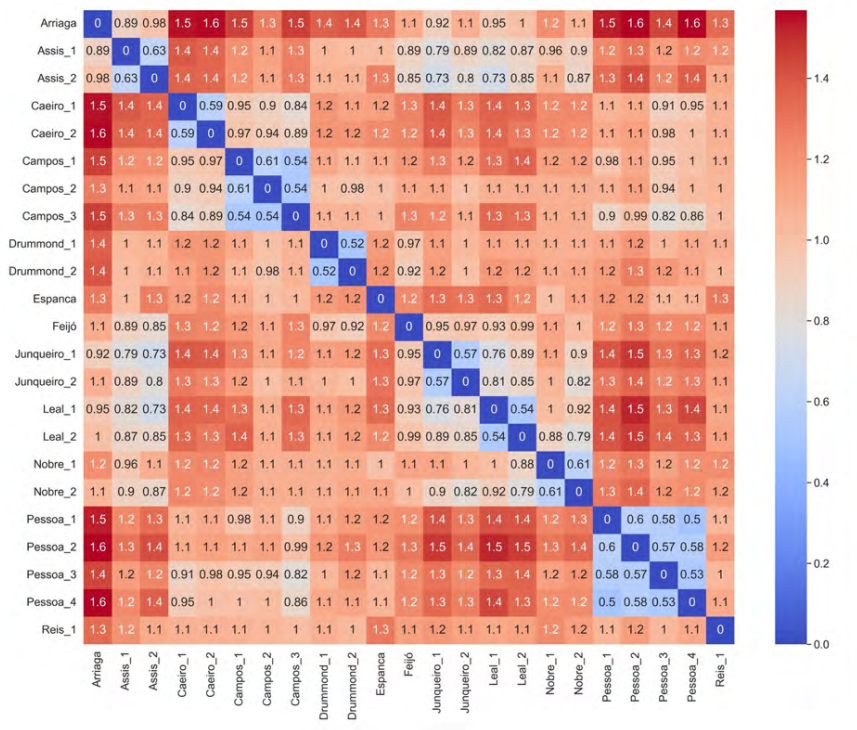


Imagen 3. Visualización en mapa de calor de las distancias estilométricas entre Pessoa, sus heterónimos y una serie de poetas lusófonos contemporáneos de Pessoa

El color azul indica una mayor similitud estilística. Es claramente visible que cada autor muestra similitudes entre sus textos y divergencias con los textos de otros autores. Esta situación se fija para todos los heterónimos

(Caeiro, de Campos, Reis y el ortónimo Pessoa) del mismo modo que para otros “autores naturales” como Drummond o Machado de Assis.

La especificidad estilística de los heterónimos de Pessoa también puede apreciarse en la visualización que refleja las distancias para todos los pares de textos de nuestro experimento. El azul en la imagen 4 muestra las distancias entre textos del mismo autor (por ejemplo, entre Drummond_1 y Drummond_2 o Pessoa_1 y Pessoa_3), excluyendo las distancias entre los textos de Pessoa y sus heterónimos. El beige representa las distancias entre textos de diferentes autores (por ejemplo, entre Drummond_1 y Pessoa_3 o Assis_2 y Espanca). El verde representa las distancias entre los textos de los heterónimos y los textos del ortónimo Pessoa (por ejemplo, Pessoa_4 y Campos_2).

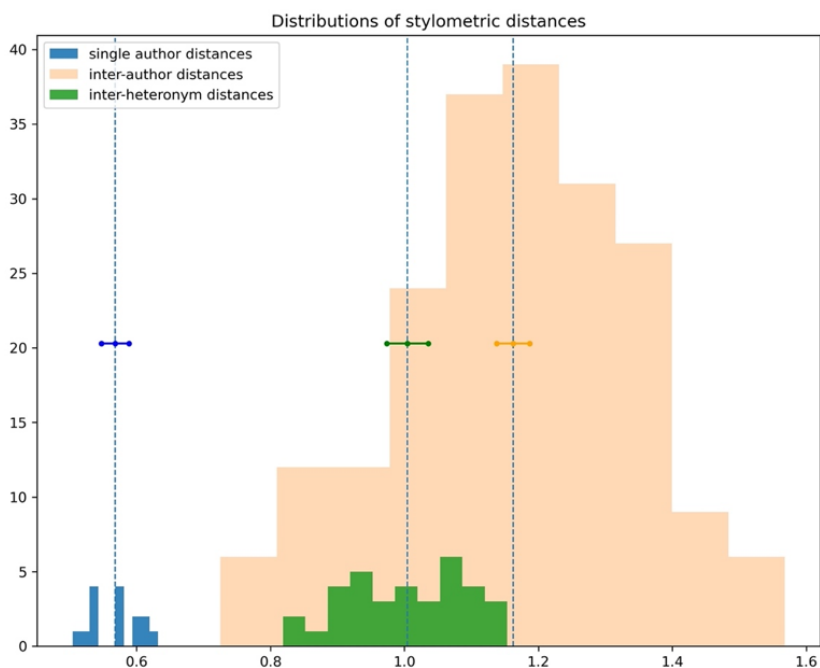


Imagen 4. Distribuciones de tres grupos de distancias estilométricas: las distancias de un solo autor, las distancias entre autores y las distancias entre heterónimos; las líneas verticales discontinuas son las medias de cada distribución, mientras que las líneas horizontales azules son intervalos de confianza del 95 %

Así, podemos ver claramente que las distancias entre los textos de Pessoa y sus heterónimos se aproximan más a los valores de las distancias entre autores “naturalmente” diferentes. En la situación habitual, la distancia entre los textos del mismo autor es notablemente menor que la distancia entre los textos de Pessoa, Reis, de Campos y Caeiro. El hecho de que los *clusters* de Caeiro, de Campos, Reis y Pessoa destaquen sistemáticamente tanto en el primer experimento como en el segundo indica la estabilidad del experimento estilométrico. Como vemos, en este caso el cambio de *corpus* no afecta al resultado, lo que demuestra la fuerza de la señal autoral de los heterónimos.

Experimento 3: Un heterónimo

Es bien sabido que para los experimentos estilométricos es necesario disponer de al menos dos archivos con textos de cada autor. Si solo hay un texto de la longitud adecuada para un autor en el *corpus* de investigación, puede agruparse junto con cualquier otro autor. Un ejemplo de esto se puede ver en la imagen 2, en la cual vemos solamente un archivo con los poemas de Florbela Espanca. Lamentablemente, no hay muchas obras de esta poeta disponibles en formato electrónico, por lo que solo hemos podido incluir un conjunto de poemas en el *corpus*. La figura muestra que este único archivo se comporta de forma incoherente, agrupándose con diferentes autores, de un experimento a otro, en función de la configuración dada. Se trata de limitaciones naturales de la estilometría: cuantos más archivos de cada autor se incluyan en el *corpus* de investigación, más estables y fiables serán los resultados.

En nuestro estudio de los heterónimos, sin embargo, tiene sentido intentar intencionadamente que los resultados sean menos fiables. Intentaremos utilizar una configuración de *corpus* en la que solo haya un archivo con los textos de un heterónimo. En este caso, no podrá formar un *cluster* separado como en experimentos anteriores, pero ¿se agrupará junto con los textos del propio Pessoa? Como se verá más adelante, a veces es así. No obstante, la proximidad estilística de los heterónimos de Pessoa sigue siendo menos pronunciada que la de los textos del mismo autor. Así, la singularidad de los heterónimos sigue siendo visible.

Pessoa vs. Reis

En nuestro primer intento de confundir la señal de un heterónimo, solo incluimos un archivo con textos de Ricardo Reis, y no incluimos textos de Campos y Caeiro. En el mismo *corpus* estaban todos los demás poetas y el ortónimo Pessoa. Los resultados se muestran en la imagen 5.

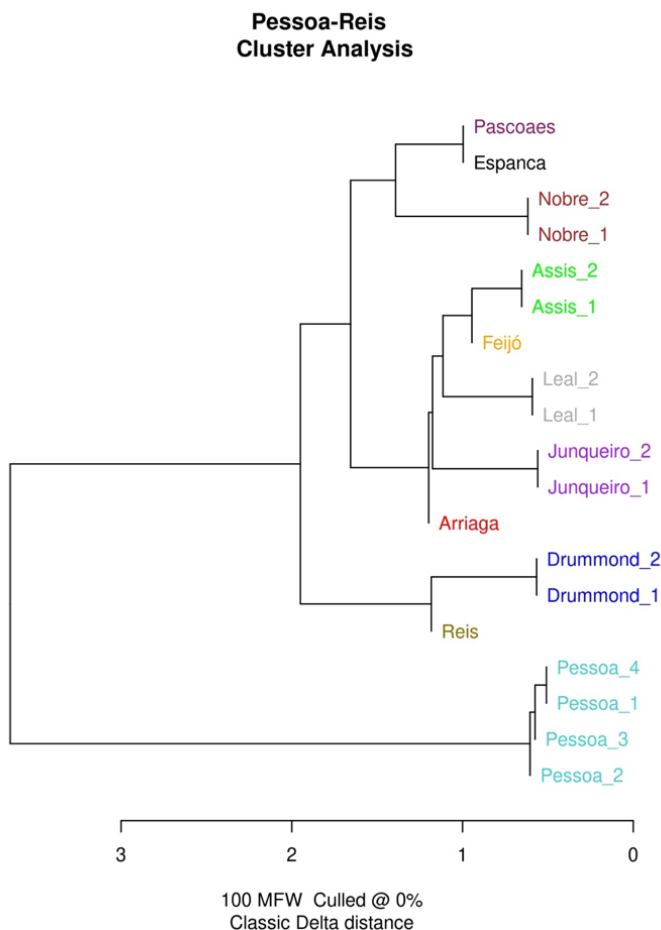


Imagen 5. Dendrogramas de *cluster* de similitud estilométrica entre una única muestra de Reis, Pessoa, y una serie de poetas lusófonos contemporáneos de Pessoa (cada clusterización corresponde a una distribución aleatoria distinta de poemas en archivos)

Los textos de Reis según estos resultados no se fusionan con Pessoa. Sin embargo, en este caso el algoritmo de agrupación por defecto Stylo no ofrece una imagen muy clara. Cuando comprobamos los valores de las distancias entre textos calculados por el método Delta, resulta que los más próximos a Reis son los textos de Pessoa, a pesar de que en el diagrama Reis está en el mismo cluster que Drummond.

La tabla 1 muestra las distancias entre Reis y los cinco fragmentos más cercanos a él en términos de Delta. Los valores se ordenan de mayor a menor distancia.

Tabla 1.

Nombre del archivo	Distancia estilométrica de los textos de Reis
Drummond_2	1,016524
Pessoa_3	1,016714
Drummond_1	1,040993
Pessoa_1	1,078667
Pessoa_4	1,089540

Gracias a la tabla podemos ver que los *chunks* con textos de Pessoa son los más cercanos a Drummond_2, pero que, en general, las distancias de Reis a Pessoa y a Drummond no son radicalmente diferentes. También resulta interesante que los textos de Reis se agruparan con los de un poeta brasileño y no con uno portugués. Este hecho llama la atención gracias a un dato biográfico de Reis, inventado por Pessoa: Ricardo Reis, tal y como lo concibió Pessoa, se marchó de Portugal a Brasil, y por lo cual es el único que ha “sobrevivido” tanto a los otros heterónimos (para cada uno de ellos Pessoa describió el fallecimiento) como a su creador. El final de la vida de Reis lo imagina otro autor, José Saramago, en su novela *El último año de la vida de Ricardo Reis* (1984). Así, por una divertida coincidencia, el diagrama estilométrico capta en este caso una especie de señal “brasileña”.

En comparación, la distancia entre Pessoa_3 y Pessoa_4 es dos veces menor: 0,51. En general, las distancias entre textos del mismo autor suelen situarse entre 0,5 y 0,65, mientras que las distancias entre textos de autores diferentes suelen ser superiores a 1 (ver tabla 1). A continuación, en la imagen

6, se muestran dos distribuciones: el histograma azul muestra todas las distancias entre textos de distintos autores y el histograma naranja muestra las distancias entre textos de un mismo autor (por ejemplo, Drummond_1 y Drummond_2). Las distancias entre Reis y Pessoa se muestran en verde.

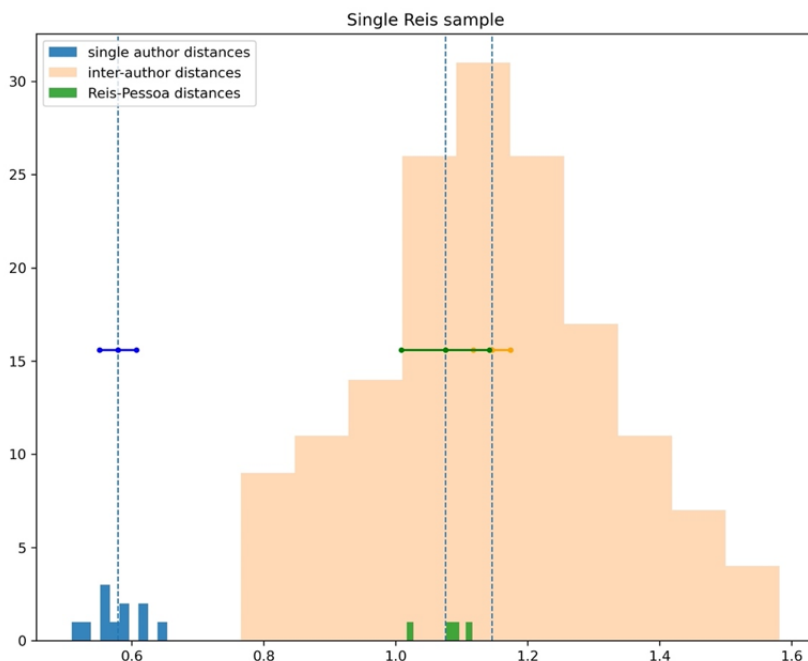


Imagen 6. Distribuciones de tres grupos de distancias estilométricas: las distancias de un solo autor, las distancias entre autores y las distancias entre Reis y Pessoa; las líneas verticales discontinuas son las medias de cada distribución, mientras que las líneas horizontales azules son intervalos de confianza del 95 %

El histograma muestra de forma convincente que la distancia estilométrica entre Pessoa y Reis se encuentra en la misma zona en la que suelen encontrarse las distancias entre textos de autores diferentes (físicamente diferentes). Se repiten así los resultados del experimento anterior, y se confirma de nuevo la tesis de que Pessoa ha logrado crear heterónimos estilísticamente individuales.

Pessoa vs. de Campos y Pessoa vs. Caeiro

Los otros dos heterónimos del experimento descrito muestran resultados similares. Los textos sueltos de Caeiro y de Campos tienen la menor distancia estilística exactamente con Pessoa, pero al mismo tiempo el propio valor de la distancia entre los textos de los heterónimos y Pessoa es mucho mayor que entre los textos de un solo autor. Estos datos se ilustran en las imágenes 7 y 8.

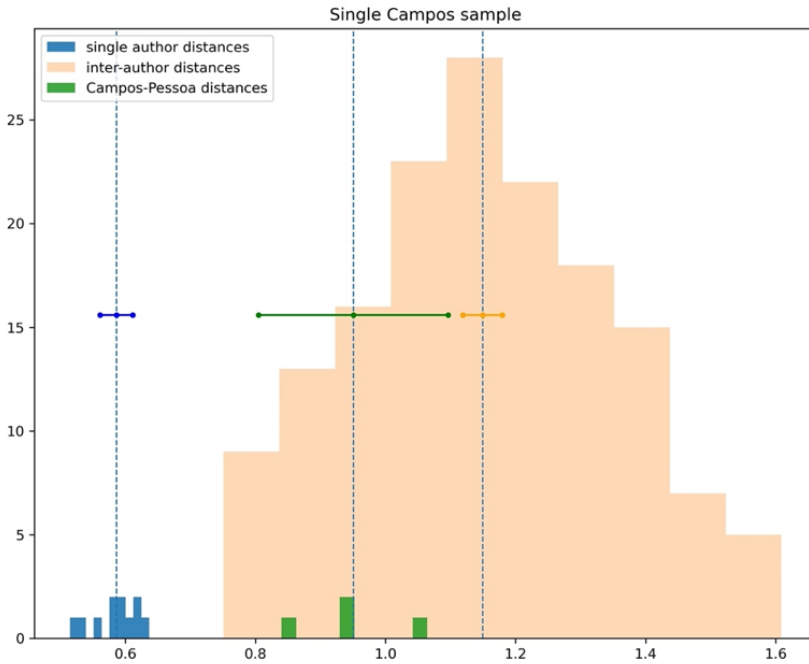


Imagen 7. Distribuciones de tres grupos de distancias estilométricas: las distancias de autor único, las distancias entre autores y las distancias entre Campos y Pessoa

Estos resultados son plenamente coherentes con todo lo descrito anteriormente: los heterónimos creados por Pessoa demuestran lo que podría denominarse autonomía estilística, característica de individuos y no de personalidades ficticias.

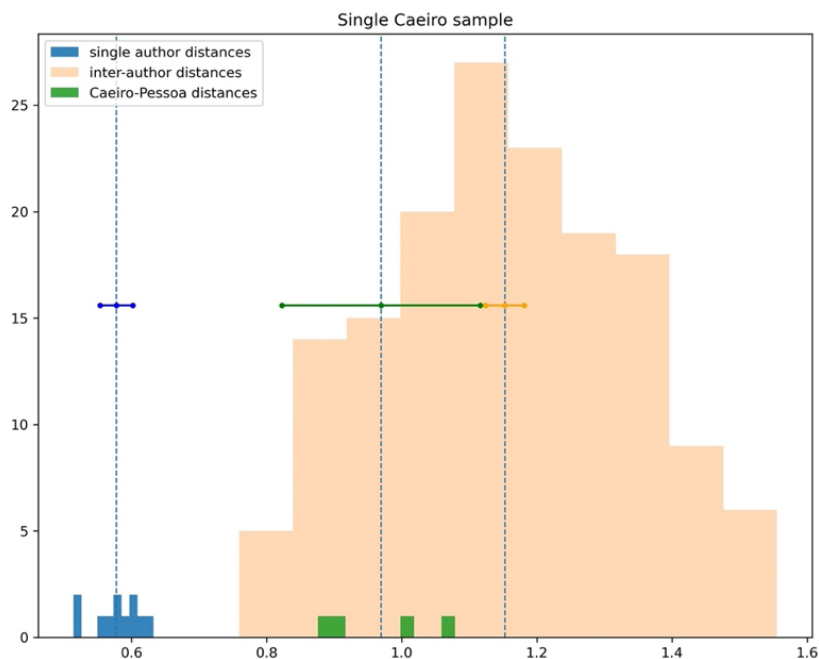


Imagen 8. Distribuciones de tres grupos de distancias estilométricas: las distancias de autor único, las distancias entre autores y las distancias entre Caeiro y Pessoa

Conclusiones

No podemos decir que la capacidad del autor para crear “voces” estilométricamente discernibles sea algo totalmente inesperado. Como mencionamos en la reseña de la introducción, en principio se sabe desde hace tiempo que los personajes de ficción en algunos casos tienen sus propias “voces” construidas para ellos intencionadamente.

También se sabe que Pessoa consideraba sus heterónimos como algo parecido a los personajes de un drama (Jones 255). Esta analogía aparece a menudo en las cartas de Pessoa:

Lo que yo llamo literatura insincera no es aquella análoga a la de Alberto Caeiro, Ricardo Reis o de Álvaro de Campos [...]. Esta se siente en la persona de otro; está escrita dramáticamente, pero es sincera (en mi sentido serio de

la palabra) como lo es lo que dice el Rey Lear, que no es Shakespeare, sino una creación suya.¹⁰ (Pessoa, “Carta” s. p.)

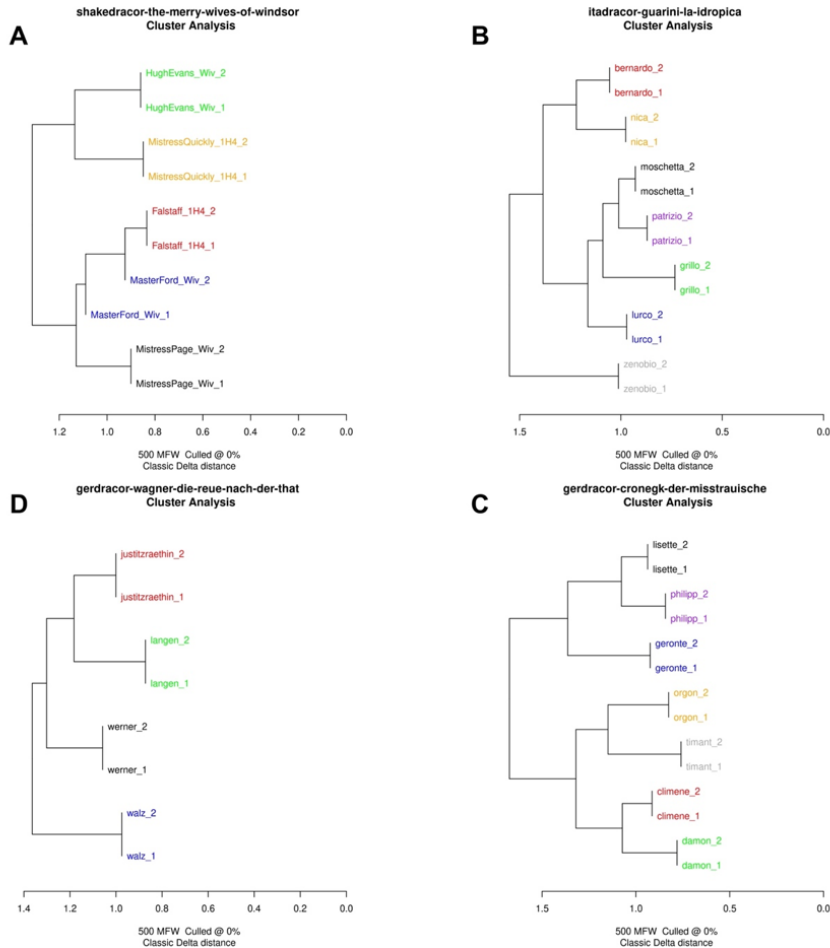


Imagen 9. Dendrogramas de *cluster* de similitud estilométrica entre las voces de los personajes de cuatro obras de teatro

¹⁰ La traducción es nuestra. En original: “O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos [...]. Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele”.

Esta visión de sus heterónimos por parte de Pessoa implica precisamente el deseo de crear un estilo específico para ellos. Nuestros experimentos demuestran que Pessoa ha cumplido esta tarea.

Para comparar el estatus estilístico de los personajes dramáticos con heterónimos, llevamos a cabo una serie de experimentos con textos dramáticos almacenados por el proyecto DraCor (Fischer et al.). La imagen 9 muestra algunos resultados representativos (en orden cronológico): a) *The Merry Wives of Windsor* de William Shakespeare, b) *La idropica* de Giovanni Battista Guarini, c) *Die Reue nach der That* de Heinrich Leopold Wagner, d) *Der Misstrauische* de Johann Friedrich von Cronegk.

El conjunto de discursos de un personaje de cada obra se dividió aleatoriamente en dos fragmentos y, a continuación, se realizaron las operaciones estilométricas estándar descritas anteriormente para los textos de Pessoa, sus heterónimos y sus contemporáneos. Los resultados que vemos a través del estudio de los textos dramáticos muestran que muchos autores de obras de teatro son capaces de crear personajes cuyas voces son marcadamente diferentes desde la óptica estilométrica.

Así, desde el punto de vista estilométrico, se puede describir la vida literaria de Fernando Pessoa como un acto dramático con un cambio constante de papeles en el escenario. Probablemente, Pessoa no fue el único capaz de esta construcción estilística de voces “autorales” independientes. Lo sorprendente y aparentemente especial de Pessoa es que sus heterónimos no se crearon para ser usados una sola vez: hay cientos de poemas de Caeiro, de Campos y Reis, por no mencionar el ortónimo de Pessoa. Estas obras no siguen una única forma reconocible, ni están subordinadas a un tema fácil de identificar. Y, al mismo tiempo, su singularidad estilística es tan claramente distinguible a través de la estilística que, sin conocer la situación, podríamos pensar que se trata en realidad de personas diferentes del mundo real que escribieron estos poemas. Esto nos lleva de nuevo a la conclusión de que los rasgos estilométricos no son una verdadera “huella dactilar”. La analogía forense en este caso no es más que un truco “publicitario” que debe tomarse con cautela.

Obras citadas

- Burrows, John. “Delta: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship”. *Literary and Linguistic Computing*, vol. 17, núm. 3, 2002, págs. 267-287. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/17.3.267>
- Burrows, John, y Hugh Craig. “Authors and Characters”. *English Studies*, vol. 93, núm. 3, 2012, págs. 292-309. DOI: <https://doi.org/10.1080/0013838X.2012.668786>
- Calvo Tello, José, et al. “Neutralising the Authorial Signal in Delta by Penalization: Stylometric Clustering of Genre in Spanish Novels”. *Digital Humanities 2017 Book of Abstracts*. Montréal, McGill University/Université de Montréal, 2017, págs. 181-183.
- Choiński, Michał, y Jan Rybicki. “Jonathan Edwards and Thomas Foxcroft: Pursuing Stylometric Traces of the Editor”. *Amerikastudien*, vol. 63, núm. 2, 2018, págs. 141-158.
- Eder, Maciej, y Jan Rybicki. “Go Set a Watchman while we Kill the Mockingbird in Cold Blood, with Cats and Other People”. *11th Annual International Conference of the Alliance of Digital Humanities Organizations, DH 2016, Krakow, Poland, July 11-16, 2016, Conference Abstracts*. Editado por Maciej Eder y Jan Rybicki. Alliance of Digital Humanities Organizations (ADHO), 2016, págs. 184-186.
- Eder, Maciej, Jan Rybicki y Mike Kestermont. “Stylometry with R: a package for computational text analysis”. *R Journal*, vol. 8, núm. 1, 2016, págs. 107-121. DOI: <https://doi.org/10.32614/rj-2016-007>
- . “Visualization in stylometry: Cluster analysis using networks”. *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 32, núm. 1, 2017, págs. 50-64. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fqv061>
- Evert, Stefan, et al. “Understanding and explaining Delta measures for authorship attribution”. *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 32, núm. suppl. 2, 2017, págs. ii4-iii6. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fqx023>
- Fischer, Frank, et al. “Programmable Corpora: Introducing DraCor, an Infrastructure for the Research on European Drama”. *Proceedings of DH2019: “Complexities”*, Utrecht University, 2019. DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.4284002>.

- Forsyth, Richard, y David Holmes. “Feature finding for text classification”. *Literary and Linguistic Computing*, vol. 11, 1996, págs. 163-74. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/11.4.163>
- García, Antonio, y Javier Calle-Martín. “Function Words in Authorship Attribution Studies”. *Literary and Linguistic Computing*, vol. 22, 2006, págs. 49-66. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fql048>
- “hackingstylometry”. Zenodo.org. 31 de mayo de 2023. Web. 1 de junio de 2023. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7992417>
- Hoover, David L. “The microanalysis of style variation”. *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 32, núm. suppl. 2, 2017, págs. ii17-ii30. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fqx022>
- Jannidis, Fotis, y Gerhard Lauer. “Burrows’s Delta and Its Use in German Literary History”. *Distant Readings. Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century*. Editado por Matt Erlin y Lynne Tatlock. Martlesham, Camden House, 2014, págs. 29-54.
- Jones, Marilyn Scarantino. “Pessoa’s Poetic Coterie: Three Heteronyms and an Orthonym”. *Luso-Brazilian Review*, vol. 14, núm. 2, 1977, págs. 254-262.
- Juola, Patrick. “The Rowling Case: A Proposed Standard Analytic Protocol for Authorship Questions”. *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 30, núm. suppl. 1, 2015, págs. ii00-ii13. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fqv040>
- Lustig, Bette H. “Emile Ajar Demystified”. *The French Review*, vol. 57, núm. 2, 1983, págs. 203-12.
- Mead, George Herbert, y Cornelius Schubert. *Mind, self and society*, vol. 111, Chicago, University of Chicago Press, 1934.
- Mosteller, Frederick, y David L. Wallace. “Inference in an Authorship Problem”. *Journal of the American Statistical Association*, vol. 58, núm. 302, 1963, págs. 275-309. DOI: <https://doi.org/10.2307/2283270>
- Orekhov, Boris. “Klasterizacija geteronimov Pessoa: mozh et li komp’juter otlichit’ de Kampusha ot Rejsa?” *Podarok Natalii Azarovoi: Sbornik statei k yubileyu N. M. Azarovoi*. Moscú, Kulturnaia revoliutsia, 2017, págs. 41-42.
- Pessoa, Fernando. “Carta a Armando Côrtes-Rodrigues – 19 Jan. 1915. *Arquivo Pessoa – Obra Édita*. Web. 16 de octubre de 2022.
- . *Eu sou uma antologia: 136 autores fictícios*. Lisboa, Tinta-da-china, 2016.
- . *Poesia Completa Ortônima de Fernando Pessoa*. Nostrum Editora, 2014.
- Pessoa, Fernando, y Alberto Caeiro. *Poesia Completa de Alberto Caeiro*. Nostrum Editora, 2013.

- Pessoa, Fernando, y Álvaro de Campos. *Poesia Completa de Álvaro de Campos*. Nostrum Editora, 2014.
- Pessoa, Fernando, y Ricardo Reis. *Poesia Completa de Ricardo Reis*. Nostrum Editora, 2013.
- Rebora, Simone, y Massimo Salgaro. "Is 'Late Style' Measurable? A Stylometric Analysis of Johann Wolfgang Goethe's, Robert Musil's, and Franz Kafka's Late Works". *Elephant&Castle*, núm. 18, 2018, págs. 4-39.
- Reeve, Jonathan Pearce. "Does 'Late Style' Exist? New Stylometric Approaches to Variation in Single-Author Corpora". *Digital Humanities 2018 Book of Abstracts*, DH 2018, junio 26, 27, 28 y 29 de 2018, CDMX, México. México, El Colegio de México, UNAM y RedHD, 2018, págs. 478-480.
- Rybicki, Jan. "Burrowing into Translation: Character Idiolects in Henryk Sienkiewicz's Trilogy and its Two English Translations". *Literary and Linguistic Computing*, vol. 21, núm. 1, 2006, págs. 91-103. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fqh051>
- . "Translation and delta revisited: When we read translations, is it the author or the translator that we really read?". *Digital Humanities 2009*, DH 2009, junio 20, 21, 22, 23, 24 y 25 de 2009. College Park, University of Maryland, 2009, págs. 245-247.
- Rybicki, Jan, y Magda Heydel. "The stylistics and stylometry of collaborative translation: Woolf's Night and Day in Polish". *Literary and Linguistic Computing*, vol. 28, núm. 4, 2013, págs. 708-717.
- Sansone, David. "Stylistic Characterization in Plato: Nicias, Alcibiades, and Laches". *Greek Roman and Byzantine Studies*, vol. 58, 2018, págs. 156-176.
- Schöch, Christof. "Fine-tuning Stylometric Tools: Investigating Authorship and Genre in French Classical Theater". *Digital Humanities 2013 Conference Abstracts*, DH 2013, julio 16, 17, 18 y 19 de 2013, Lincoln, Estados Unidos. Lincoln, Universidad de Nebraska, 2013, págs. 383-385.
- Skorinkin, Daniil. "Semantic markup of literary texts for quantitative scholarship in philology (on the basis of Leo Tolstoy's War and peace)". Tesis doctoral, Universidad Nacional de Investigación "Escuela Superior de Economía", 2019.
- Skorinkin, Daniil, y Boris Orekhov. "Hacking stylometry with multiple voices: Imaginary writers can override authorial signal in Delta". *Digital Scholarship in the Humanities*, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fqad012>

- Stamou, Constantina. “Stylochronometry: Stylistic Development, Sequence of Composition, and Relative Dating”. *Literary and Linguistic Computing*, vol. 23, núm. 2, junio de 2008, págs. 181-199. DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqm029>
- Ujma, Alicja. “One Author, Two Pen Names. A Stylometric Analysis of Novels by Nora Roberts/J.D. Robb”. Tesis doctoral, Universidad Jaguelónica, 2019.
- Van Dalen-Oskam, Karina, y Joris van Zundert. “Delta for Middle Dutch-Author and Copyist Distinction in Walewein”. *Literary and Linguistic Computing*, vol. 22, núm. 3, 2007, págs. 345-362, DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqm012>
- Velikanova, Natalia, y Boris Orekhov. “Tsifrovaia tekstologia: atrobutsia teksta na primere romana M. A. Sholojova Tiji Don”. *Mir Sholojova*, vol. 1, núm. 11, 2019, págs. 70-83.

Sobre los autores

Daniil Skorinkin es postdoctorando y coordinador de Humanidades Digitales en la Universidad de Potsdam. Anteriormente fue profesor asociado en la Facultad de Humanidades de la Escuela Superior de Economía de Moscú. Su doctorado en lingüística y estudios literarios se centró en la aplicación de métodos digitales al análisis de la literatura rusa. Sus áreas de investigación incluyen la estilometría, el análisis de redes y el uso de herramientas de procesamiento de lenguaje natural (PNL) para la investigación en humanidades. Imparte clases de Humanidades Digitales, Estudios Literarios Computacionales y Python para Humanidades.

Boris Orekhov es profesor asociado de la Escuela Superior de Economía (HSE University) e investigador principal del Instituto de Literatura Rusa (Casa Pushkin) de la Academia Rusa de Ciencias. Sus intereses de investigación giran en torno a la versología, las humanidades digitales y la lingüística de *corpus*.

Sobre el artículo

Este artículo inédito fue traducido del ruso por Anastasia Belousova (Universidad Nacional de Colombia). Hace parte del proyecto de investigación “La traducción poética múltiple en Rusia: un enfoque lingüístico-estadístico y cuantitativo”, que se desarrolla en el Universidad Nacional de Investigación “Escuela Superior de Economía” con el apoyo del Fondo Científico Ruso (beca 23-28-01201; <https://rscf.ru/project/23-28-01201/>). Agradecemos a Frank Fischer, Olga Alieva, Jan Rybicki y Artjoms Šeļa, cuyos consejos ayudaron a mejorar notablemente este estudio. Al mismo tiempo, todos los errores y deficiencias quedan en la conciencia de los autores.

Rhythm-Based Authorship Recognition in Syllabic and Accentual-Syllabic Verse

Petr Plecháč

Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences, Prague, Czechia
plechac@ucl.cas.cz

David J. Birnbaum

University of Pittsburgh, Pittsburgh, United States
djbpitt@gmail.com

This contribution explores the extent to which rhythm-based features of poetic texts can contribute meaningfully to authorship recognition. We show that, although a binary categorization of languages as syllabic vs. accentual-syllabic fails to fully explain the differences. However, once we formalize accentual regularity as a *continuum*, our analysis shows that authorship attribution results improve as we move from the most to the least accentually regular languages. This result supports our hypothesis that accentual regularity is an inhibiting factor in authorship attribution as long as accentual regularity is understood as a continuous property.

Keywords: poetry; authorship recognition; poetic rhythm; versification.

Cómo citar este artículo (MLA): Plecháč, Petr & David J. Birnbaum. "Rhythm-based authorship recognition in syllabic and accentual-syllabic verse". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 184-190.

Artículo original. Recibido: 15/01/23; aceptado: 12/04/2023. Publicado en línea: 01/07/2023.



Reconocimiento de autoría basado en el ritmo en verso silábico y silábico-acental

Este trabajo explora en qué medida las características rítmicas de los textos poéticos pueden contribuir al reconocimiento de la autoría. Se demuestra, en primer lugar, que una categorización de las lenguas como silábicas o silábico-acentuales no explica completamente las diferencias. Sin embargo, nuestros análisis muestran que, si la regularidad acental se formaliza como una continuidad, el reconocimiento de autoría mejora cuando pasamos de las lenguas más regularmente acentuadas a las menos. Los resultados apoyan la hipótesis según la cual la regularidad acental es un factor inhibitor en el reconocimiento de autoría si se le considera como una característica continua.

Palabras clave: poesía; reconocimiento de autoría; ritmo poético; versificación.

Reconhecimento da autoria baseado no ritmo em verso silábico e acental-silábico

Esta contribuição explora em que medida as características rítmicas dos textos poéticos podem contribuir de forma significativa para o reconhecimento da autoria. Mostramos que embora uma categorização binária das línguas como silábicas *versus* acental-silábicas não consiga explicar completamente as diferenças, uma vez que formalizamos a regularidade acental como um *continuum*, a nossa análise mostra que os resultados da atribuição de autoria melhoram à medida que passamos das línguas mais regulares acentalmente para as menos regulares. Este resultado apoia a nossa hipótese de que a regularidade acental é um fator inibidor na atribuição da autoria, desde que a regularidade acental seja entendida como uma propriedade contínua.

Palavras-chave: poesia; reconhecimento da autoria; ritmo poético; versificação.

Introduction

IN RECENT YEARS, THE USE of rhythm-based features in authorship recognition of poetic texts has been studied thoroughly in several languages, including Czech, German, Spanish (Plecháč; Plecháč & Birnbaum), Portuguese (Mittmann), Latin (Nagy), Old English (Neidorf et al.), and Russian (Šeļa; Orekhov). In this contribution we expand our analysis of the relationship between versification type and authorship recognition accuracy provided in Plecháč & Birnbaum by performing an experiment with poetic texts in six languages: Czech (CS), German (DE), English (EN), Spanish (ES), Italian (IT), and Russian (RU).

Method

From each *corpus* we extract one or more subcorpora containing 11-syllable lines (except for EN, where we use 10-syllable iambic pentameter) by five authors born in a specific time span (see Table 1). Ten 100-line samples are drawn at random for each author and each sample is represented by bitstrings that encode the stressed and unstressed syllables in particular lines (e.g., *The curfew tolls the knell of parting day* ~ 0101010101). Leave-one-out cross-validation is performed to evaluate Support Vector Machine models (linear kernel) for bitstring-based authorship recognition. The entire procedure is repeated 10 times, resulting in 10 accuracy estimations for each sub*corpus*.

Table 1. List of subcorpora¹

subcorpus	time span	authors
cs1	1833–1838	V. Hálek, A. Heyduk, J. Neruda, G. Pflieger Moravský, V. Šolc
cs2	1841–1853	S. Čech, E. Krásnohorská, J. V. Sládek, J. Vrchlický, J. Zeyer
cs3	1854–1861	B. Kaminský, K. Kučera, F. Kvapil, E. A. Mužík, A. Škampa
de1	1772–1802	A. von Chamisso, F. Grillparzer, N. Lenau, F. Schlegel, L. Tieck
de2	1806–1830	E. Geibel, A. Grün, P. Heyse, G. Keller, L. Otto
en1	1840–1865	A. Bierce, T. Hardy, A. Lang, O. Wilde, W. B. Yeats
es1	1490–1591	H. de Acunya, F. de Borja, J. Boscan, G. de Cetina, F. de La Torre
es2	1534–1562	B. Argensola, M. de Cervantes y Saavedra, L. de Góngora, F. de Herrera, L. de Vega
es3	1580–1603	G. Bocangel y Unzueta, F. de Quevedo, P. Soto de Rojas, J. de Tassis y Peralta, L. de Ulloa y Pereira
it1	1775–1814	G. Giusti, A. Guadagnoli, G. Leopardi, C. Porta, G. Prati
ru1	1783–1821	Y. Lermontov, A. N. Majkov, A. S. Pushkin, M. A. K. Tolstoj, V. A. Zhukovskij

¹ Made by the authors.

Results

Figure 1 shows the results. All subcorpora significantly outperform the random baseline (0.2), yet there are substantial differences across languages.² We hypothesize that one of the key factors may be the versification type: while in syllabic versification only the number of syllables in a line is constrained and the distribution of stress is left to the author's preferences, in accentual-syllabic versification both syllable count and stress placement are subject to constraints, which leaves considerably less space for authors to individualize their rhythm.³

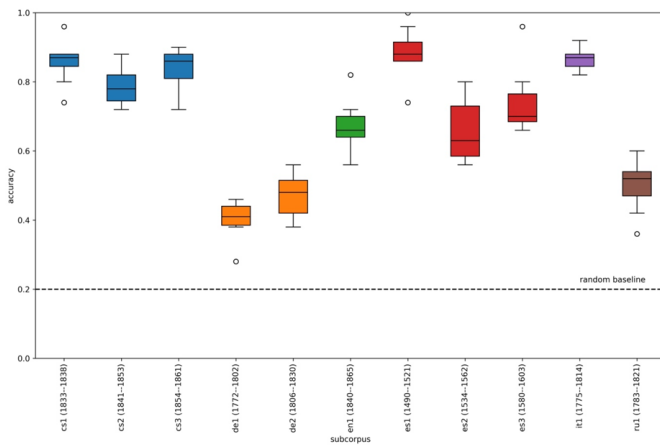


Figure 1. Rhythm-based authorship recognition accuracy; 30 random samplings per subcorpus; leave-one-out cross-validation; linear svm. Boxplots are constructed in a following way: the box gives the interquartile range (IQR) of the 30 samplings; the horizontal line gives the median value; whiskers are plotted at the 1.5 IQR values; data beyond the whiskers are plotted as individual points.

- 2 Within the same language subcorpora, there is only one significant difference, namely the high accuracy of ES1 as compared to ES2 (Mann-Whitney $U = 97.5$, $n_1 = n_2 = 10$, $P < 0.05$) and ES3 (Mann-Whitney $U = 89.5$, $n_1 = n_2 = 10$, $P < 0.05$). We cede the possible explanation to the experts in Spanish literature.
- 3 Accentual-syllabic versification can be explored not only according to the distribution of stressed syllables, but also with respect to the position of word boundaries (see, for example, the discussion of the particular status of monosyllabic words in Russian iambic verse in Pilshchikov and Polilova). In this study we do not take word boundaries into account, regarding them as auxiliary to stress, and therefore more profitably explored after we have first understood what stress placement alone is able to contribute to authorship attribution.

Interpretation

At first glance, this hypothesis fails to explain the differences. Accentual-syllabic CS ranks among the best scoring languages and accentual-syllabic EN outperforms part of syllabic ES. We need, however, to keep in mind that the traditional categorical notion of versification types is misleading—it is, rather, a continuous scale (*cf.* Gasparov). To formalize the degree of accentual regularity, we measure the entropy of bitstrings in particular subcorpora:

$$S = - \sum_i^n f(\text{bitstring}_i) \log f(\text{bitstring}_i)$$

As Figure 2 shows, there is some sort of association between accentual regularity and the accuracy of authorship recognition as we proceed from strictly organized RU and DE; across semi-organized CS, EN, and ES; to loose IT, the accuracy tends to increase (linear regression, $R^2 = 0.5$).

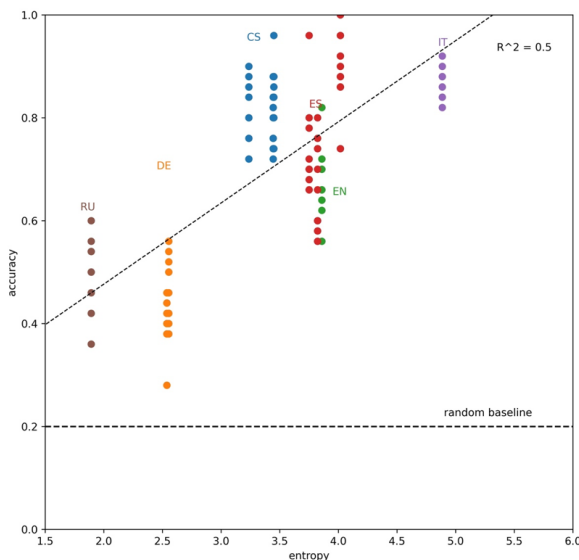


Figure 2. Relationship between rhythm-based authorship recognition accuracy and bitstrings entropy; linear regression ($R^2 = 0.5$)

Conclusions

The experiment described here yields two types of results. The first, which extends our earlier work in Plecháč & Birnbaum, is a demonstration that rhythmic organization (and, specifically, accentual regularity) can function as a meaningful feature for authorship recognition. The second is our observation that the categorical identification of verse traditions as either syllabic or accentual-syllabic masks the actually continuous nature of the feature, and we propose a formula that remedies that limitation by quantifying the accentual regularity of verse corpora as a continuous property.

Cited works

- Gasparov, Mikhail, and Marina Tarlinskaja. "A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese)". *Style*, vol. 21, no. 3, 1987, pages 322-358.
- Mittmann, Adiel, et al. "What rhythmic signature says about poetic corpora". *Quantitative Approaches to Versification*. Edited by Petr Plecháč et al. Prague, ICL, 2019, pages 153--172.
- Nagy, Benjamin. "Metre as a stylometric feature in Latin hexameter poetry". *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 36, no. 4, 2021, pages 999-1012. DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqaa043>
- Neidorf, Leonard, et al. "Large-scale quantitative profiling of the Old English verse tradition". *Nature Human Behaviour*, vol. 3, 2019, pages 560-567. DOI: <https://doi.org/10.1038/s41562-019-0570-1>
- Orekhov, Boris. "Mikrodiakhroniia stikhovedcheskikh parametrov u russkikh poetov". *VAProsy Iazykoznaniiia*. Edited by A. A. Kibrik et al. Moscow, Buki Vedi 2020. pages 161-164.
- Pilshchikov, Igor, and Vera Polilova. "Quantitative Approaches to Versification: Conference report (June 24-26, 2019, Prague, Czech Republic)". *Studia Metrica et Poetica*, vol. 7, no. 1, 2020, pages 116-137. DOI: <https://doi.org/10.12697/smp.2020.7.1.05>
- Plecháč, Petr. *Versification and Authorship Attribution*. Prague, Karolinum/ICL, 2021. DOI: <https://doi.org/10.14712/9788024648903>
- Plecháč, Petr, and David J. Birnbaum. "Assessing the reliability of stress as a feature of authorship attribution in syllabic and accentual syllabic Verse".

Quantitative Approaches to Versification. Edited by Petr Plecháč et al. Prague, ICL, 2019, pages 201–210.

ŠeĽa, Artjoms, et al. “Fenomen Batenkova i problema verifikacii avtorstva”. *Acta Slavica Estonica*, vol. 12, 2020, pages. 131–165.

Acknowledgments

The study was supported by the Czech Science Foundation, project GA23-07727S (European Poetry: Distant Reading).

Data and code are available at <https://github.com/versotym/Versification-Type-Authorship>.

Data sources:

CS: *Corpus of Czech Verse* (<https://github.com/versotym/corpusczechverse>)

DE: Metricalizer (<https://metricalizer.de/en/>)

EN: Gutenberg English Poetry *Corpus* (<https://doi.org/10.3389/fdigh.2018.00005>)

ES: *Corpus of Spanish Golden-Age Sonnets* (<https://github.com/bncolorado/CorpusSonetosSigloDeOro>)

IT: Biblioteca Italiana (<http://www.bibliotecaitaliana.it/>)

RU: Russian Poetry *Corpus* (<https://ruscorpora.ru/en/page/corpus-poetic/>)

About the authors

Petr Plecháč is head of the Versification Research Group at the Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences. He received PhDs in Literary Theory and Mathematical Linguistics from Palacký University Olomouc and Charles University in Prague, respectively. His main areas of interest are the quantitative analysis of poetic texts and the problems of authorship recognition.

David J. Birnbaum is Professor Emeritus in the Department of Slavic Languages and Literatures from the University of Pittsburgh. He earned his PhD in Slavic Languages and Literatures, with a specialization in Slavic Linguistics, at Harvard University. His main areas of research are the use of computational methods in textual studies (especially digital editions) and the exploration of formal features of Russian verse.

Unread, Yet Preserved: A Case Study on Survival of the 19th-Century Printed Poetry

Antonina Martynenko
University of Tartu, Estonia
antonina.martynenko@ut.ee

Distant reading promises access to “the great unread”, which should allow scholars to rethink the history of literature. However, the rise in volume of data does not guarantee the understanding of a *corpus* and its relation to the literary population. This article discusses how a “complete” *corpus* of the 19th-century poetry books in Russian might be collected with account for historical data and potential survivorship bias. Even if bibliographical sources cannot provide a complete list of books printed in a given period, the amount of “incompleteness” can be directly estimated with the unseen species models. The estimation of survival ratios for printed poetry shows differences in the loss rate across different types of sources: with conventional editions, like books and anthologies, are well-preserved, while booklets and pamphlets are the largest expected source of loss. These findings allow us to estimate what an “exhaustive” *corpus* can look like and define the features of “the unread” and “unseen” inside it.

Keywords: unseen species problem; computational humanities; poetic *corpus*; 19th century literature; bibliography; book history.

Cómo citar este artículo (MLA): Martynenko, Antonina. “Unread, yet preserved: A case study on survival of the 19th-century printed poetry”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 192-214.

Artículo original. Recibido: 15/01/23; aceptado: 12/04/2023. Publicado en línea: 01/07/2023.



No leído, pero conservado: un estudio de caso sobre la supervivencia de la poesía impresa del siglo XIX

La lectura distante promete el acceso a “el gran sin leer”, lo que debería permitir a los estudiosos repensar la historia de la literatura. Sin embargo, el aumento del volumen de datos no garantiza la comprensión de un *corpus* y su relación con el *corpus* literario. Este artículo analiza cómo se podría recopilar un *corpus* “completo” de los libros de poesía del siglo XIX en ruso teniendo en cuenta los datos históricos y el posible sesgo de supervivencia. Incluso si las fuentes bibliográficas no pueden proporcionar una lista completa de los libros impresos en un período determinado, la cantidad de “incompletitud” se puede estimar directamente con los modelos de especies no-vistas. La estimación de los índices de supervivencia de la poesía impresa muestra diferencias en la tasa de pérdida entre los diferentes tipos de fuentes: las ediciones convencionales, como los libros y las antologías, están bien conservadas, mientras que los cuadernillos y panfletos son la principal fuente esperada de pérdida. Estos hallazgos nos permiten estimar cómo puede ser un *corpus* “exhaustivo” y definir las características de “lo no leído” y lo “no visto” dentro de él.

Palabras clave: problemas de las especies no-vistas; humanidades digitales; *corpus* poético; literatura del siglo XIX; bibliografía; historia del libro.

Não lidos, mas preservados: um estudo de caso sobre a sobrevivência da poesia impressa do século XIX

A leitura à distância promete acesso ao “grande não lido”, o que poderia permitir que os acadêmicos repensem a história literária. No entanto, o aumento no volume de dados não garante a compreensão de um *corpus* e sua relação com a história literária. Este artigo discute como um *corpus* “completo” de livros de poesia do século XIX em russo poderia ser compilado levando em consideração dados históricos e possíveis tendências de sobrevivência. Mesmo que as fontes bibliográficas não possam fornecer uma lista completa de livros impressos em um determinado período, a quantidade de “incompletude” pode ser estimada diretamente com modelos de espécies não vistos. A estimativa das taxas de sobrevivência da poesia impressa mostra diferenças nas taxas de perda entre diferentes tipos de fontes: edições convencionais, como livros e antologias, são bem preservadas, enquanto livretos e panfletos são a principal fonte de perda esperada. Essas descobertas nos permitem estimar a aparência de um *corpus* “abrangente” e definir as características do “não lido” e do “não visto” dentro dele.

Palavras-chave: problema das espécies não vistas; humanidades digitais; *corpus* poético; literatura do século XIX; bibliografia; história do livro.

Introduction

ONE OF THE MOST FREQUENT promises of *distant reading* is to reveal previously undiscovered trends and processes in the history of literature by accessing large-scale collections of texts, or so-called “the great unread”. While there is a constant discussion on method application for style and genre analysis, less attention is given to the question of biases involved in the *corpus* creation process. On the one hand, the largest collections as Google Books cover too many materials to be provided with detailed historical metadata and still are incomplete in various ways. On the other hand, carefully curated small corpora are often biased towards literary canon or other selection features. But even a “simple” correspondence of the *corpus* size to the *total* book population size usually cannot be clearly estimated for either of the two. So, what do we study when we study large collections? What is their relationship to the past? How much of “the unread” is in fact missing from our corpora?

This case study addresses the questions of selection and survival bias, taking as an example the process of a poetry *corpus* creation of a narrow historical span (1830–1850). Not comparable with the large-scale collections like Google Books or HathiTrust, poetry as data is usually rather small. Poems are in most cases collected based on some exclusive selection criteria: poetic form (Diachronic Spanish Sonnet *Corpus*), canonical, or “representative” authors (*cf.* Métrique en Ligne, Eighteenth-Century Poetry Archive), or scholarly authority (Poetic sub*corpus* of Russian National *Corpus*).

The latter provides a specifically telling example. It includes quite a significant collection (13M words) supplied with elaborated morphological, metrical, and stanzaic annotation. The selection of authors in the *corpus* was in many cases decided by the availability of modern (the 20th century) scholarly editions (Korchagin 235). As a result, the period of “classical” 19th century poetry in the *corpus* is presented not by primary but secondary sources and affected by Soviet literary canon of the middle of the 20th century (almost all sources of 18–19th century texts were published in the 20th century). Furthermore, the bias towards the most studied poets lead to dramatic overrepresentation of authors like Aleksandr Pushkin and Mikhail Lermontov, who have their complete works and even drafts included in the

corpus, while for the most authors the number of poems in the *corpus* rarely exceed 10–15 texts. This *corpus* design though is not accidental but rooted in the earlier tradition of quantitative yet non-computational versification studies, in particular, these on the history of verse forms by Mikhail Gasparov and his selection of scholarly editions of poetry (Korchagin 235-237).

Without a doubt, the Russian National *Corpus* is a large collection, a “big data” scale of poetic texts. However, the question is simple: given the selection criteria and canonicity bias, how really “unread” is it? Would it be possible to build an inclusive *corpus* from the primary sources without selection? And how many of these primary sources are available for us?

This article aims to examine the path that precede the “exhaustive” *corpus* creation, firstly, by discussing the trends visible from historical circulation and current distribution of primary sources and, secondly, by estimating the *corpus* bibliography completeness with the help of methods from population ecology. I claim that preliminary research into the sources of a digitised collection can bring more understanding of available and even lost data as well as give a clearer vision on what is inside “the unknown” part of a *corpus* and which aspects of literary history “the unread” can disclose.

The structure of this paper is as follows. The Data section gives the historical overview of the data used for this case study. In particular, the section Smirdin’s library catalogues describes the path of one library collection through two centuries: from its creation in the 19th century towards its current state; the Contemporary library holdings section summarises the data on preservation of the 19th century poetry books in 11 nowadays library collections. The Poetry books survival rate section presents a methodology for estimation of the books’ survival rate and applies the method to the data described in the previous section. The last section discusses limitations of the data and methods used for the case study and outlines further prospects of this approach on a large scale.

Data

The object of this study is Russian poetry of the 19th century, namely the books of poetry issued between 1830 and 1850. To give the necessary context, this period is considered to be the end of the “Golden Age” of Russian poetry, since its political and, partly, aesthetic functions gradually

shifted to prose. The 1830s were already named as a period of poetic decline, marked by the symbolic deaths of Aleksandr Pushkin (1799–1837) and Mikhail Lermontov (1814–1841). The period of the late 1830s and the 1840s was deemed not worthy as a reading and study object.¹ Despite general unfavourable attitude to this period, selected poets active in the 1830s and 1840s entered the 20th century literary canon and 102 of them found their way in the national *corpus*.

A hundred poets might seem like a significant number; however, these two decades were also an active period of professionalisation and democratization of Russian literature: many new poets of different social backgrounds had entered the literary field and tried to push literary activity away from leisure to financially successful endeavour. The transformation started in the middle 1820s with the appearance of an unprecedentedly popular and profitable literary almanack “The Polar Star”. It introduced high wages per line and caused a flood of copycats. Annual collections of selected poems and short stories that were published in the middle of the 1820s and early 1830s gave name to the period known as “The Epoch of Almanacks” (Smirnov-Sokol’skiy 16–21). Individual books of poetry followed this stream of nice-looking compilations of works by multiple authors. The wave of published poetry was noticed by an unknown critic in 1838:

How to get away from verses? Where to hide from the inspiration that relentlessly manifest itself in little poetry collections printed on white and grey paper with typos and mistakes in grammar? You take these little books with sweet expectations but then leave them in an unbearable ennui.²
(Russkaya literatura 791)

The sarcasm on the quality of poetry of this period was a very common point, though the “expectations” in this case might be connected with the idea that publishing a book of poetry is an outstanding act, permitted only for the greatest, recognised authors, as it was in the 1810s and 1820s. Decade later, however, the total cost of issuing a book not only lowered, but even promised some financial profits (Rose & Eliot 343). Numerous novice authors — often completely unknown to their contemporaries and academics

1 See, for instance, Orlov 478–498; Bukhshtab 5–60; Vatsuro 362–379.

2 All the translations from Russian are mine.

alike— started to publish poetry collections and standalone editions of narrative poems. This is the reason this period is an underexplored source for gathering and examining the “unread”.

No reliable bibliography listing the books of poetry published between 1830 and 1850 exists. The archival materials that comprise registers of the books going through censorship are incomplete and hardly available; despite state-controlled recording of all printed books started in 1837, no centralised register for the books printed in Russia had been ever published (Reyser 75-7; Levin 147-53). Literary scholars name the 19th century booksellers’ and library catalogues as the most valuable sources for that matter, as well as several contemporary library collections, with the biggest one in the National Library of Russia which was the legal deposit library between 1810 and 1917. To my knowledge, the only attempt to create a list of books of poetry of the 1830s and 1840s belonged to Aleksey Balakin, though his bibliography covered only the period between 1834 and 1850 and was not finished and officially published (Balakin).

Thus, the real number of the allegedly increasing population of poetry books was never quantified, nor was it evaluated if (and how much) these books are still being preserved in the library collections. It can be assumed that despite the low reputation of the poetry of this period, the books might still be preserved because of the high status of poetry itself. Using 19th century indexes and digitalised library catalogues, I will try to assess whether these sources can provide enough data for creating an extended bibliography of poetry books (1830–1850) and for examination of the physical items (re)distribution in contemporary collections. The major goal behind compilation and evaluation of the bibliography is to find whether we can reach an understanding of what is “the unread” in the future *corpus* of poetry, how good it is preserved and which part of the already known poetic texts “the unread” forms.

Smirdin’s library catalogues

Among many 19th century catalogues printed by booksellers and bibliographers, the exceptional role belongs to the catalogue of Aleksandr Smirdin’s library. Besides the literal value of the catalogues as sources for bibliography, these catalogues also reflect different stages of the collection’s

diffusion. That case can be an illustration of how poetry books were redistributed and lost between the 19th and 21st centuries.

For literary historians Smirdin is mostly known as a bookseller and publisher who greatly influenced the development of cheap and profitable bookselling in Russia and established flat fees for authors.³ He is less remembered for maintaining⁴ a commercial library and publishing its catalogues,⁵ which later were recognised as one of the most complete (Koblents 82-88) existing bibliographic sources on Russian books printed in the 1820s and 1830s (four-part catalogue appeared in 1828; annexes added in 1829 and 1832). It is especially valuable that the catalogues are organised and allow to immediately find books written in verse. In 1842 the library was passed to Mikhail Ol'khin and then to Petr Krasheninnikov in 1847 (Kishkin 151), both of them also published printed catalogues of the expanded Smirdin's collection (in 1846 and 1852, respectively).

By the general rules of Smirdin's library, the catalogues were used by readers mainly for ordering books as well as for learning prices in case of purchasing "no matter how many items" ("Rospis' ..." II-III). The same functionality applied to later catalogues by Ol'khin and Krasheninnikov. Thus, even if the catalogues present exceptionally rich information on books published and read in the 1830s and 1840s, they were not designed as complete bibliographical registers. This limits the direct interpretation of the items not passing from one catalogue to another because a book absence could have been caused by number of factors starting from direct loss (all copies of the book were sold from the library) to other reasons, as a book's low popularity, an editor's mistake or even reasoning that a book was already mentioned in the earlier catalogue. Nevertheless, these three library catalogues issued in 1832, 1846, and 1852 presents the different stages of extension of the same library, giving almost a live broadcast on books of poetry read and sold from 1830 to 1850.

In the second half of the 19th century the collection stopped functioning as a library and was resold⁶ several times, until it had finally landed in Nikolay

3 See, for example, a book by Nikolay Smirnov-Sokol'skiy *Knizhnaya lavka Smirdina* [Smirdin's Bookshop] (1957).

4 The library was established by Vasilii Plavil'shchikov in 1815, in 1823 it was inherited by Smirdin and reopened in the centre of Saint-Petersburg in 1832 (Kishkin 151).

5 Smirdin was probably one of the authors of the early catalogues (Koblents 90-91).

6 The exact route of the library from Saint Petersburg to Riga is unknown, while several

Kymmel's bookshop in Riga, in the 1870s. Kymmel, in turn, also published a number of catalogues aiming to sell the books as rare and valuable parts of Smirdin's collections: the bookseller used the library's founder name as a part of the catalogues' title: "Antiquarian catalogue n.º 39: Comprising the list of books from Smirdin's library, nowadays belonging to N. Kymmel, a bookseller in Riga" (1889). To some extent Kymmel even used the system established by Smirdin's catalogues, separating poetry and fiction in two neighbouring catalogues (n.º 39 and 40 respectively, both issued in 1889).⁷ The primary interest of this study is the catalogue n.º 39, that reflects the shape of the collection in the late 1880s.

It is worth mentioning that not long before Kymmel's catalogues publication, a part of Smirdin's collection was bought by a bibliophile Pavel Shchapov whose collection is currently kept in the Russian State Public Historical Library ("Knizhnaya kollektsiya..."). According to the lists of books that are now preserved in the library, Shchapov focused on the early 19th century – only five items of the poetry books he bought were printed after 1830. Many others remained in Kymmel's bookshop for sale.

It seems that Kymmel was successful in selling Smirdin's collection, since the next and the final owner of Smirdin's library received only a small part of it. In 1932 the collection was bought and transferred to the Slavonic library of the National library of the Czech Republic; compared to the 1850s, only 10 to 20 percent of volumes reached Prague (Savitskiy 96-97). The least preserved were humanities-related books, especially the sections of history, fiction and, finally, poetry, where "out of 82 registered [in some part of Smirdin's catalogue] items were received only 13" (Savitskiy 97). Nevertheless, the library tried to replenish Smirdin's collection using its older catalogues and nowadays this collection can be considered one of the richest and also digitised collections of 19th century books in Slavic languages.

Incarnations of Smirdin's library allow us to follow the collection's path from its initial state in the 1830s to the present restored condition. I collected data on all books of poetry⁸ published between 1830 and 1850 and mentioned

booksellers are believed to have bought parts of the library ("Knizhnaya kollektsiya...").

7 Altogether Kymmel compiled six catalogues based on Smirdin collection, these are catalogues numbered as 33 ("Theology and philosophy", 1887), 34 ("Law, politics and political-economic sciences", 1887), 36 ("History and geography", 1887), 44 ("Military and marine sciences", 1890) as well as poetry and prose fiction lists 39 and 40 mentioned above.

8 All lyric and narrative genres were included. Drama in verse, folksongs and children's

in the four 19th century catalogues (shortened as Smirdin 1832, Ol'khin 1846, Krasheninnikov 1852, Kymmel 1889) and one modern library database (online catalogues of the Slavonic library). Figure 1 presents the number of shared books between each of the catalogues. It must be noted that the figure reflects only the shared number of books between each two catalogues but by no means displays the complete path of each book from one collection to another (the data derived from the catalogues is not enough for this tracing).

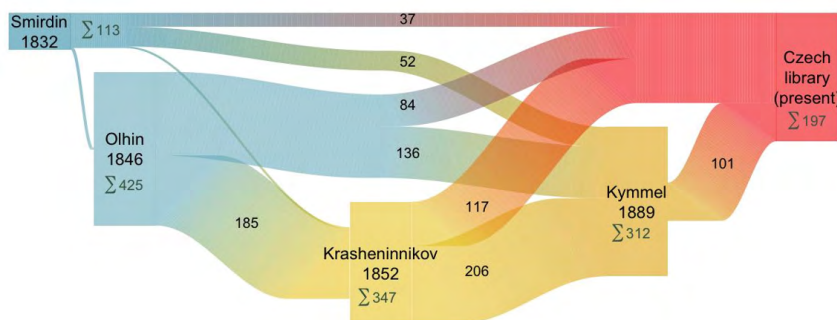


Figure 1. The number of shared books by each of the catalogues presenting Smirdin's library in different time periods (only poetry books issued between 1830 and 1850 included)

It is striking that the original catalogue almost does not share any poetic books with its direct successor, but, instead, has the largest intersection with the 1889 catalogue. The latter can include many of earlier books due to the potential customer's interest in the early-nineteenth-century Russian poetry or, moreover, possibly reflecting a shift in the catalogue's function: from day-to-day to antiquarian bookselling. Proportionally-wise Kymmel's catalogue includes 46 % of the books (1830–1832) mentioned in catalogue of the 1832 and have a bigger overlap of 59 % with chronologically closest list of 1852. However, the proportion of books it shares with 1846 catalogue is much lower (32 %). The small number of shared books between the catalogues of 1846 and 1852 is questionable, but it might be not connected with an actual loss of books from the collection, although some sources

literature were not added as quite different genres of poetry. All the data collected for this study is registered as: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7846483>

confirm that its parts may have been sold to other booksellers (“Knizhnaya kollektsiya...”). Another possible explanation is that some part of the books was afterwards added in a later version of Krasheninnikov’s catalogue (1856, not included in the figure).

It is curious that the number of shared books between the Czech library collection and the 19th century catalogues is also very similar and in all the cases (about 30 %) except for Ol’khin catalogue (19 %). This may indicate that some of the books listed in 1846 were neither transferred from Ol’khin to Krasheninnikov’s possession, nor recovered in the 20th century: in other words, these books were lost.

The gaps in the overlap between one current library holding and the number of historical catalogues already lead to the question of the rate of loss of the 19th century editions. Smirdin’s collection was one example of this process, but more insights can be obtained using the data from multiple library collections.

Contemporary library holdings

The data from the 19th century catalogues served as a starting point for the bibliography of the poetry books issued between 1830 and 1850. During the search of these books in today’s library collections, it soon became evident that these catalogues have significant gaps and some collections include books which were never mentioned in either of the four 19th century sources. Thus, the bibliography gradually expanded, mostly drawing from the catalogue of the National library of Russia (NLR). The total number of the poetry books issued between 1830 and 1850 and included in the bibliography resulted in the list of 967 unique titles.

Eleven library collections were used for compiling the bibliography, among them two largest Russian libraries (NLR and Russian State library, RSL), as well as two special collections devoted exclusively to poetry books (Ivan Rozanov’s collection of poetry and digitised collection of poetry prepared by the library of the Saint Petersburg State University).⁹ The other collections considered are

9 It is to be remarked that the catalogues of some well-stocked libraries as the library of the Pushkin house or rare books collection of the Moscow State University are not digitalised; at the same time, regional Russian libraries possess very low number of books issued before 1917 reflecting the exceptional status of metropolitan libraries.

held outside Russia, as the large Slavonic libraries of the National Library of Finland and that of the National Library of the Czech Republic as well as the Harvard Kilgour collection focused on Russian history and literature (Jackson 13). Number of smaller collections that historically belonged to the western provinces of imperial Russia were also taken into account, since these parts of the empire had their own censorship departments and printing houses and their current holdings may include unique items.

The search in the NLR and RSL started from finding the books listed in the 19th century catalogues and then refined with additional tags —and keyword-based search.¹⁰ For the rest of the library catalogues the whole collection in Russian language dated between 1830 and 1850 was reviewed *de visu*. The list of libraries with the number of poetry books found is presented in Table 1.

Table 1. Number of poetry books found in the contemporary library collections

Abbreviation	Library	N poetry books found (1830-1850)	Approx. collection size (1830-1850)
RU_NLR	National Library of Russia (Saint Petersburg)	924	~50 000 ¹¹
RU_RSL	Russian State Library (Moscow)	529	~20 000
FI_SL	National Library of Finland, Slavonic Library	217	3 500
CZ_SLK	National Library of the Czech Republic, Slavonic Library	197	4 200
US_Harvard	Harvard Library, The Kilgour collection of Russian literature 1750-1920	167	1 800
EE_Ester	United catalogue of Estonian Libraries	58	3 200
LT_VUL	Vilnius University Library	22	4 400
PL_BN	National Library of Poland	19	1 400
PL_BUW	University of Warsaw Library	18	800
RU_Rozanov	Printed catalogue of I.N. Rozanov's collection (Moscow, 1965)	230	–
RU_SPU	Digitised collection "Russian poetry of the 18th and the first third of the 19th century", Saint Petersburg State University	93	–

¹⁰ Namely, by examination of the subcatalogues related with poetry as well as by keyword search for books containing the root for “poem / poetry” (стих* / поэт*) or main poetic genres (as an “elegy”, “ode”, etc.) in any field of bibliographic description.

¹¹ The exact number of books held in NLR and RSL is very roughly estimated, because the catalogues' user interface can frequently output entries which are not unique (e.g., the same book having several catalogue cards) and sometimes beyond the search limits (mainly non-precisely dated books). For the case of NLR, a more rigid total number of books is given in Table 2, although it can significantly underestimate the real number of books in the collection at present.

As it is clear from the table, the NLR takes a particular place in preserving the 19th century books, being the legal deposit library¹². Among other collections, four libraries reach the number of poetry books close to Rozanov's special poetry collection size. Though only about 80 % of the books were sent to the NLR during the first half of the 19th century (Reyser 75-90), it is interesting to see the ratio of poetry books to the total number of books obtained by the library in each year (Table 2). In terms of total numbers, poetry books make up about 3-4 % of all printed editions, so some of the contemporary library collections with a higher ratio are obviously biased towards preserving literary works.

Table 2. Number of poetry books found in NLR in relation to the total number of books according to annual reports reported in (Reyser 75-90)

Year	1830	1831	1832	1833	1834	1835	1836	1837	1838	1839	1840
Poetry	58	75	72	56	55	44	29	44	43	40	40
% poetry	8.3%	8.7%	9.6%	7.3%	9.3%	6.7%	3.2%	4.3%	3.8%	3.9%	4.2%
Total	692	860	752	764	589	655	897	1021	1103	1016	957

Year	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	Total
Poetry	37	42	26	35	37	39	40	41	38	33	924
% poetry	4.1%	4.2%	2.3%	3.2%	3.2%	2.8%	2.7%	1.8%	2.0%	1.9%	3.97%
Total	901	1000	1142	1079	1119	1370	1464	2232	1916	1737	23266

According to the annual library reports (1830-1850), the number of books deposited to the library doubled towards the end of the 1850s. However, this increase is not visible in the quantity of the poetry books. This can point to two competing reasons: an actual decline in printed poetry, or the lower rates of preservation of 1840s poetry.

To answer the question if the deposit library has a monopolist position keeping books not available anywhere else, Figure 2 displays the distribution of books in the libraries outside NLR in relation to their presence in the 19th century catalogues and the National Library.

12 By the state regulation, all typographies placed in the empire were obliged to send one (1830-1849) or two (1849-1850) copies of all printed books to the library, though this obligation was not always fulfilled (Reyser 75-90).

As it is visible from the flows' sizes, only a small share of poetry books is unique to the NLR. In reverse, a comparable number of books can be found only outside the NLR. Although the 19th century catalogues missed roughly one third of the poetry books found in contemporary libraries, the majority of these books also have at least one copy outside the NLR and only a very small portion of books was lost. Does this fact evidence that the rate of survival for poetry books is very high, despite apparent public indifference to the poetry of the 1830s and 1840s?

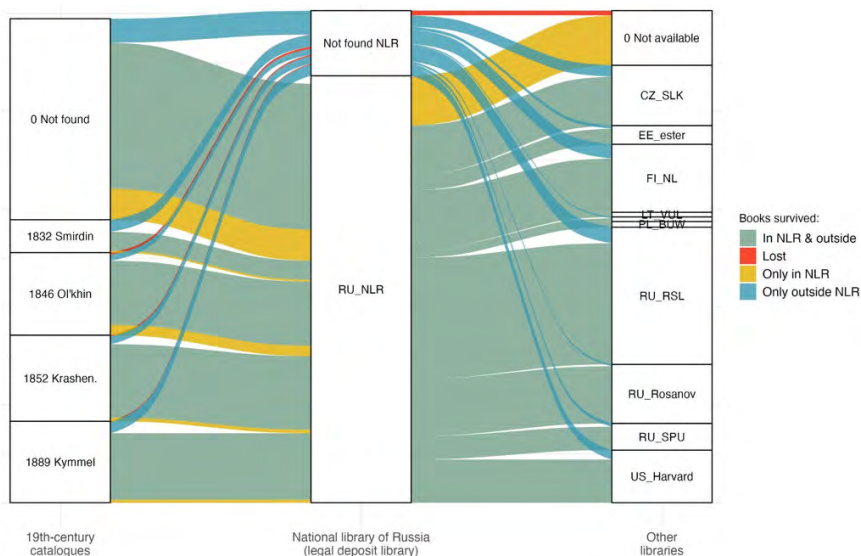


Figure 2. Distribution of poetry books (1830–1850) in other collections in relation to the book presence in the 19th century catalogues and the legal deposit library (NLR)

Poetry books survival rate

Using the compiled bibliography as well as the data on copies distribution in the libraries, it is possible to estimate the survival rate of the books, drawing from the field of population ecology and the problem of biological diversity.

The pioneering attempt to perform an estimation like that was made by L. Egghe and G. Proot who tried to statistically predict the number of lost printed theatre programmes issued in the middle of the 18th century (Egghe

and Proot 257-268). As their model was based on the number of existing copies for each edition and aimed to quantify those which had been lost, the question Egghe and Proot were trying to solve was quickly identified as the unseen species problem and their model criticised for being not as robust as already existing solutions (Burrell 101-105). In biology the estimation of species richness in a particular area is made using so-called abundance data, *i. e.*, the data on the number of encounters of each species in a given sample. While some species are found very frequently, the others have been “seen” only once or twice during the observation period. The least observed species provide data for estimation of the number of even more rare species, which have not been found but, as one suggests, there is still some probability to observe them at least once. Knowing this, Egghe and Proot’s estimation of the number of lost or, in other words, unobserved printed documents proves to be “the same context but with time reversed” (Burrell 104).

In the most recent studies on survival of cultural artefacts Mike Kestemont, Folgert Karsdorp, and their colleagues have directly borrowed methods and basic theoretical frame from population ecology to examine the loss rate of mediaeval fictional narratives and manuscripts (Kestemont and Karsdorp 44-55; Kestemont et al. 765-769). As they explain the transition,

medieval works can be treated as distinct species in ecology, and that the number of extant documents for each work can be regarded as analogous to the number of sightings for an individual species in a sample. Thus, if we treat the available count information for medieval literature as “abundance data”, then one can apply unseen species models to estimate the number of lost works in a *corpus* or assemblage. (Kestemont et al. 767)

The concepts of “works” and “documents” in this case oppose immaterial individual narratives and their material mediums (manuscripts) existing in any number of copies. The unseen species model can provide an estimation of the survival rate for both of the categories. As the study revealed, the survival ratio of a mediaeval work (of narrative fiction) is about 68 %, though only about 9 % of the physical documents that contained these texts are estimated to be preserved (Kestemont *et al.* 767).

Since the direct transfer of the method from the natural sciences and its application to the data from humanities may cast doubt on the

obtained results, in their earlier work Kestemont and Karsdorp performed an experiment with simulated data loss. Their results proved that Chao1 delivered the most conservative and robust estimation which is the closest to the ground truth (Kestemont and Karsdorp 50–51). In addition, it is argued that Chao1 estimator brings robust results with little assumptions about data distribution.¹³ Thus, we assume that this approach is also feasible for application to the collected data on the poetry books issued between 1830 and 1850. In this case each unique book title will be taken as a species (as a work)¹⁴ and each copy of the work found in the library collections counted as a sighting (a document).

However, it would be unreasonable to calculate the survival rate for all the books together. Five distinct groups of poetry books emerge when dataset is filtered by the content¹⁵ and book volume in the number of pages¹⁶ (Figure 3): 1) short lyric poems either gathered in poetry collections (Lyric-Collections) or 2) issued individually as a small separate editions (Lyric-Booklets); 3) long narrative poems mostly published individually in separate editions (Narrative-Booklets) but 4) sometimes also formed collections (Narrative-Collections); 5) finally, the almanacks and few other collective issues (Almanacks) that unite texts of multiple genres (the books of this group are the only ones in the dataset containing prose).

13 See the description of the assumptions and their influence on the results in the Supplementary materials to (Kestemont *et al.*).

14 For the experiment the second and third editions of the same books were excluded from the dataset as well as 31 books that existed in the 19th century catalogues but not found in any of the observed contemporary collections.

15 See, for example, characteristic titles for books of each category: 1) Lyric-Collections: “Lyrical Poems by Countess Evdokija Rostopchina” [Стихотворения графини Е. Ростопчиной] (1841, 194 pages); 2) Lyric-Booklets: “A Poem on the Temple Consecration in the city of Torzhok on the 15th of September 1842, written by V. N.” [Стихотворение по случаю освящения храма в городе Торжке сентября 15-го 1842 года. Соч. В.Н.] (1842, 7 pages); 3) Narrative-Booklets: “The Little Humpbacked Horse: A Russian Fairy Tale by Pyotr Yershov” [Конек-Горбунук: Русская сказка. Соч. П. Ершова] (1834, 122 pages); 4) Narrative-Collections: “Verse Novels by Elisaveta Shahova” [Повести в стихах Елисаветы Шаховой] (1842, 167 pages); 5) Almanacks: “Ladies’ Album, compiled from the selected works in Russian poetry” [Дамский альбом, составленный из отборных страниц русской поэзии] (1844, 284 pages).

16 Median number of pages for each group: almanack – 241; collections of lyric poems – 76; collections of narrative poems – 133; separate ed. of lyric poems – 4 (mean: 10); separate ed. of narrative poems – 51. The size in cm is roughly the same for all groups except for usually a smaller format for almanacks.

In general, the distribution of the five types of books confirms scholarly intuitions about this period. Firstly, as expected, the early 1830s are characterised by a large number of almanacks and long narrative forms. Soon after both lost their appeal, most poetry was published as individual poetry collections (Lyric-Collections). The distribution of the number of individually published lyrical poems is less smooth and hints that these editions might be worse preserved than the others. This hypothesis is to be tested statistically using the model of unseen species.

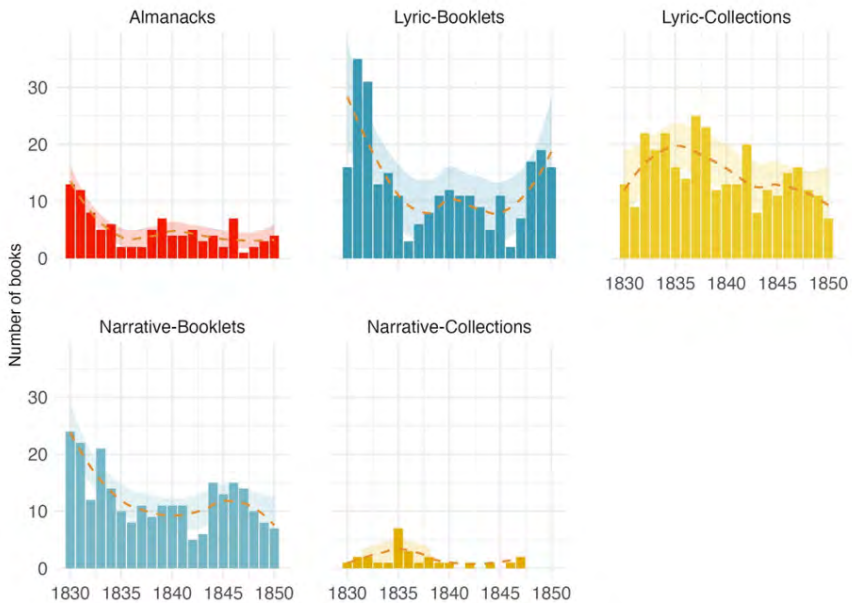


Figure 3. Distribution of poetry books on the timeline

For the estimator Chao1, proposed for use by Kestemont and his colleagues (Kestemont et al. 767), the number of species observed once (singletons) or twice (doubletons) are the most important values. Significantly simplifying the logic behind the estimator explained in (Karsdorp), Chao1 tries to derive the probability of unseen species from the probabilities of singletons and doubletons, assuming that the probability to spot an unseen species will be close to those of singletons and higher than 0. In addition, there is the

“improved” Chao1 estimator that corrects the estimation based not only on singletons and doubletons but also considering the number of species observed three and four times. The latter is important for our data, as shown in Table 3.

Table 3. Abundance data derived from the bibliography of poetry books. Number of occurrences abbreviated as f₁ (singletons), f₂ (doubletons), f₃ (tripletons), and f₄ (quadrupletons)

Group	f ₁	f ₂	f ₃	f ₄	Total works found	Total documents found
Almanacks	6	26	41	16	101	308
Lyric-Collections	64	68	57	54	313	1000
Lyric-Booklets	188	56	15	8	269	387
Narrative-Collections	2	5	2	8	27	108
Narrative-Booklets	69	72	60	31	257	659

After the transformation¹⁷ of the bibliographical data to the counts of sightings, or abundance data, the difference between the five book types becomes more visible. For Lyric-Collections and narrative poems of both types there are many instances of two to three copies for one work to be found, while the Almanacks were preserved even better, in majority of cases having three copies. The distribution of the items observed once (f₁) and twice (f₂) in our case is drastically different from what was observed for the mediaeval manuscripts, where singletons are much more numerous than works in multiple copies (Kestemont *et al.* 769). This feature underlines the printed nature of the observed collection and questions the applicability of the estimators.

With the abundance data it is possible to estimate survival ratios for each of the groups of the poetry books. As the data contains several groups with majority of tripletons and even some quadrupletons, to take them into account I will mainly discuss the results of the improved *Chao1* (iChao1) estimator (for comparison with other estimators see Table 5). The resulting survival ratios for the works and estimation of the population sizes are shown in Figure 4 and Table 5.

17 For the data transformation and the following analysis and plots I used Python package *copia* made by F. Karsdorp and M. Kestemont, see: <https://copia.readthedocs.io/>

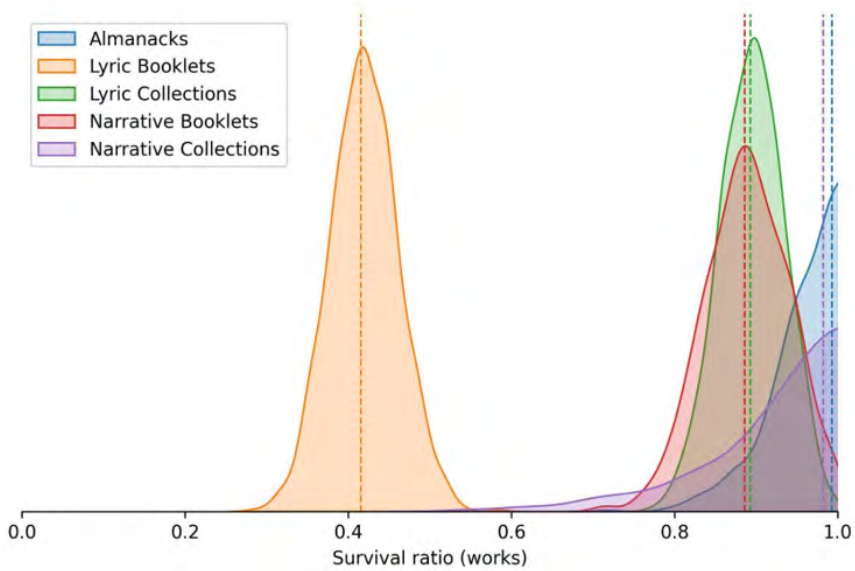


Figure 4. Estimated survival ratios for each of poetry books' groupings

Table 5. Estimated species (works) richness

Group	Works found	iChao1	Chao1	Egghe & Proot
Almanacks	101	101.69	101.69	101.02
Lyric-Collections	313	350.5	343.08	355.49
Narrative-Collections	27	27.48	27.39	27.1
Lyric-Booklets	269	647.27	583.75	597.26
Narrative-Booklets	257	290.01	290.01	293.42

It is visible that for the Almanacks and Narrative-Collections all estimators put the lower bound of species richness at the exact number of already found books. Although there might be simply not enough data for the Narrative-Collections works which are quite rare, this result may confirm that almanack is the best-preserved type of books of this time that include poetry.

For the Lyric-Collections and Narrative-Booklets survival ratio is slightly lower (about 89 %), in other words suggesting that at least 30 individual titles from each group are missed. This result corresponds to the fact that the full bibliography

contains 15 collections of lyric poems and 2 narrative poems that are mentioned in the 19th century catalogues, but not found in the library collections.

The comparison of estimators (Table 5) shows that for the two groups of editions with lyrical poems the improved Chao1 estimator gives less conservative results and predicts a higher number of works than both Chao1 and Egge & Proot estimators. It is especially clearly seen in the estimated number of Lyric-Booklets. Quite predictably, this group was evaluated as the least preserved type of poetry books with the lower bound richness estimated as at least twice bigger than the number of works that have been found in the bibliography. Figure 5 illustrates the model prediction on the correspondence between the number of found works and documents for Lyric-Collections and Lyric-Booklets groups.

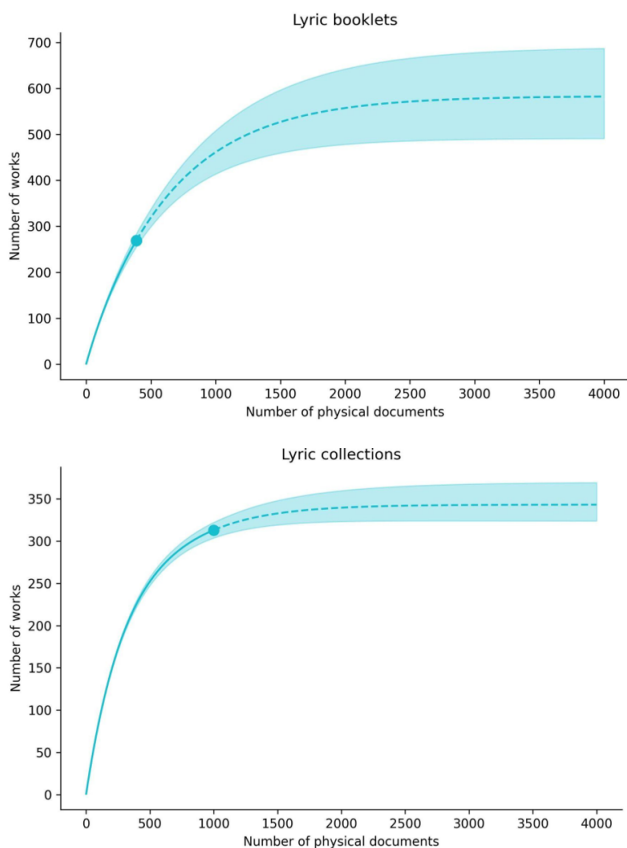


Figure 5. Accumulation curves for Lyric-Collections and Lyric-Booklets

The solid line of the accumulation curves indicates the number of observed works (vertical axis) and documents (horizontal axis) for each group corresponding to the abundance data (Table 3). The dashed line shows the model estimation on how many physical copies are to be observed to find books that have not been found yet. This can be read as: it would take about five hundred more lyrical collections to be found in the library catalogues (quite unrealistic task) to have a probability to find about 30 “unobserved” ones. In the case of Lyric-Booklet, the same amount of observed new documents would likely double the bibliography of this type of editions.

Conclusion

The path of this small-scope bibliography of poetry books shows how different sources and methods can possibly bring new knowledge on the features of a particular sample of literary works. In terms of bibliography, the cases of Smirdin’s library and distribution of copies in contemporary libraries are not considered here as exhaustive. Obviously, more contemporary collections can be taken into account as well as additional data added for the better tracing of books from Smirdin’s library.

However, as I tried to show, computational methods can be used to assess the incompleteness of samples when collecting data on printed sources. In our case the estimation of survival ratios demonstrates that data contains completely different types of poetry books that survived at different rates. In general, the results provided by the model are consistent with evidence from the literary history of this period. Thus, the application of the unseen species model seems to be an appropriate way to examine the survivorship bias in a particular collection.

Some notes still can be added regarding the use of conservative estimators for not-that-rare species as multi-copied books. It is predictable that the model estimates almost perfect survivability for almanacks (with the majority of tripletons), however, the assessment of the booklets is the most insightful. Considering the size of the dataset and assuming that for most books print run size should have been larger than few dozens of copies, it was realistic to use sampling with replacement, assuming that the appearance of one copy

in a collection does not influence its presence in another one.¹⁸ However, this might not be true for the small booklets as this print form was usually occasional and could be published in scarce copies. As the estimation of the number of lost booklets seems one of the main findings of this study, it is to be verified if the resulting estimation was not impacted by the sampling issue.

Nevertheless, the mere possibility to estimate the original population size seems to be missing part of the bias correction in computational literary research. Returning to the question of differences between existing *corpus* of Russian poetry and the “exhaustive” one assessed in this paper, it should be concluded that in this case the selection of secondary sources makes the two assemblages almost incomparable. At the same time, it is certain that quite adequately preserved poetry collections of the 1830–1850 would give a lot of data for compiling “the unread” part of the *corpus* presenting a large fraction of the true literary population. Moreover, the estimation suggests that the loss of poetic texts most likely happened in small occasional booklets, a bit less relevant in terms of *corpus* building. Finally, obtaining these conclusions from quantifiable data seems to be more valuable than just relying on intuitions or tradition.

Works cited

- Balakin, Aleksey Yu. “Poeticheskie Knigi 1834–1850”. *Livejournal*, 9 June 2010. Web. Accessed 15 Jan. 2023.
- Bukhshtab, Boris Ya. “Russkaya Poeziya 1840-kh – 1850-kh Godov”. *Poety 1840–1850-kh Godov*. Leningrad, Sovetskiy Pisatel’, 1972, pages 5–60.
- Burrell, Quentin L. “Some comments on ‘The estimation of lost multi-copy documents: A new type of Informetrics Theory’ by Egghe and Proot”. *Journal of Informetrics*, vol. 2, no. 1, 2008, pages 101–105. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.joi.2007.07.002>
- Egghe, Leo, and Goran Proot. “The estimation of the number of lost multi-copy documents: A new type of Informetrics Theory”. *Journal of Informetrics*, vol. 1, no. 4, 2007, pages 257–268. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.joi.2007.02.003>
- Huber, Alexander, ed. *Eighteenth-Century Poetry Archive*, 17 Jan. 2023. Web. Accessed 17 January 2023.

18 On this problem in connection with unseen species models, see (Wevers et al. 189–197).

- Jackson, William A. Preface. *Kilgour Collection of Russian Literature, 1750-1920*. Cambridge, Massachusetts, Harvard College Library, 1959.
- Kestemont, Mike, and Folgert Karsdorp. "Estimating the loss of Medieval Literature with an Unseen Species Model from Ecodiversity." *CEUR Workshop Proceedings*, vol. 2723, 2020, pp. 44-55.
- Kestemont, Mike, et al. "Forgotten books: The application of Unseen Species Models to the Survival of Culture." *Science*, vol. 375, no. 6582, 2022, pages 765-769. DOI: <https://doi.org/10.1126/science.abl7655>.
- Kishkin, Lev S. "Knizhnoe sobranie A. F. Smirdina v Prage". *Vremennik Pushkinskoy Komissii*, 1974. Leningrad, Nauka, 1977, pages 148-155.
- Knizhnaya Kolleksiya A. F. Smirdina v Fondakh Gosudarstvennoy Publichnoy Istoricheskoy Biblioteki. Accessed 15 Jan. 2023.
- Koblents, Ioel' N. "«Rospis'» biblioteki A.F. Smirdina (Ee znachenie v istorii i statistike pechaty pushkinskoy pory)". *Kniga. Issledovaniya i Materialy*, vol. 26, Moskva, Kniga, 1973, pages 80-93.
- Korchagin, Kirill M. "Poeziya xx veka v Poeticheskom podkorpuse Natsional'nogo Korpusa Russkogo Yazyka: Problema reprezentativnosti". *Trudy Instituta Russkogo Yazyka Im. V.V. Vinogradova*, no. 6, 2015, pages 235-56.
- Levin, Grigoriy L. "Bibliograficheskiy repertuar russkoy knigi 1826–1917 gg.: Istochniki i puti formirovaniya". *Bibliotekovedenie*, vol. 66, no. 2, 2017, pages 147-153.
- Métrique En Ligne: *Corpus Poétiques, Relevés Métriques et Outils d'analyse*. June 2022. Web. Accessed 15 Jan. 2023.
- Orlov, Vladimir N. "Drugie poety dvadtsatykh – tridtsatykh godov". *Istoriya Russkoy Literatury*, vol. 6, AN SSSR, 1953, pages 478-498.
- Reyser, Solomon A. "Ob istochnikakh russkoy knizhnoy statistiki". *Sovetskaya Bibliografiya*, vol. 1 no. 20, 1946, pages 75-90.
- Rose, Jonathan, and Simon Eliot. *Companion to the History of the Book*. Wiley Blackwell, 2019.
- Rospis' Rossiyskim Knigam dlya Chteniya iz Biblioteki Aleksandra Smirdina, sistematicheskim Poryadkom Raspolozhennaya*. Saint Petersburg, A. Smirdin, 1828.
- Ruiz Fabo, Pablo, and Helena Bermúdez Sabel, eds. *DISCO: Diachronic Spanish Sonnet Corpus*. v5.0, Zenodo, 24 Feb. 2023. DOI: <https://doi.org/10.5281/ZENODO.7675512>.
- "Russkaya Literatura". *Severnaya Pchela*, no. 198, 3 Sept. 1838, page 791.
- Savitskiy, Ivan. "Novaya zhizn' russkoy biblioteki v Prage: O sud'be knizhnogo sobraniya A.F. Smirdina". *Sovetskoe Slavyanovedenie*, no. 4, 1967, pages 96-98.

Smirnov-Sokol'skiy, Nikolay P. *Russkie Literaturnye Al'manakhi i Sborniki XVIII–XIX vv.* Moskva, Kniga, 1965.

Vatsuro, Vadim E. “Poeziya 1830-kh Godov”. *Istoriya Russkoy Literatury*. Vol. 2. Leningrad, Nauka, 1981, pages 362-379.

Wevers, Melvin, et al. “What shall we do with the Unseen Sailor? Estimating the size of the Dutch East India Company using an Unseen Species Model.” *CEUR Workshop Proceedings*, vol. 3290, 2022, pages 189-97.

About the author

Antonina Martynenko, MA in Russian and Slavonic Philology, currently a PhD candidate and a Junior Research Fellow in Russian and Slavonic Philology at the University of Tartu.



Notas

Eslavística digital / Poética digital (un manifiesto)

Igor Pilshchikov

Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos

Universidad de Tallin, Tallin, Estonia

pilshchikov@ucla.edu

Este manifiesto presenta un plan estratégico para avanzar en los estudios eslavos en la era digital con énfasis en la poética computacional. Aborda varios temas esenciales: la evolución de la teoría literaria eslava y la poética cuantitativa, iniciada por los formalistas rusos, y su importancia para las humanidades digitales contemporáneas; la reconciliación de los enfoques estadístico-estocásticos y estructural-funcionales en el estudio de la poesía y la narrativa; aspectos relevantes del análisis lingüístico automatizado para la investigación computacional de textos literarios y una evaluación comparativa de diversas representaciones electrónicas de textos literarios, como bases de datos, *corpus* y bibliotecas digitales. El programa propuesto podría extenderse a otros campos de los estudios literarios.

Palabras clave: poética cuantitativa y computacional; programa de desarrollo; teoría literaria eslava.

Cómo citar este artículo (MLA): Pilshchikov, Igor. “Eslavística digital / Poética digital (un manifiesto)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 218-233.

Artículo original. Recibido: 15/01/23; aceptado: 12/04/2023. Publicado en línea: 01/07/2023.



Digital Slavistics / Digital Poetics: A Manifesto

This manifesto presents a strategic plan for advancing Slavic studies in the digital era, with a particular emphasis on computational poetics. It delves into several key topics: the evolution of Slavic literary theory and quantitative poetics, as pioneered by Russian Formalists, and their significance for contemporary digital humanities; reconciling statistical-stochastic and structural-functional approaches in the study of poetry and prose fiction; pertinent aspects of automated linguistic analysis for computational examination of literary texts; and a comparative assessment of diverse electronic representations of literary texts as databases, corpora, and digital libraries. The proposed program holds potential for expansion into other domains of literary studies.

Keywords: quantitative and computational poetics; program for development; Slavic literary theory.

Eslavismo digital / Poética digital (um manifesto)

Este manifesto apresenta um plano estratégico para avançar os estudos eslavos na era digital com ênfase na poética computacional. Aborda vários temas essenciais: a evolução da teoria literária eslava e da poética quantitativa, iniciada pelos Formalistas Russos, e sua importância para as humanidades digitais contemporâneas; a reconciliação das abordagens estatístico-estocásticas e estrutural-funcionais no estudo da poesia e da narrativa; aspectos relevantes da análise linguística automatizada para a pesquisa computacional de textos literários e uma avaliação comparativa das diversas representações eletrônicas de textos literários, como bancos de dados, *corpora* e bibliotecas digitais. O programa proposto poderia ser estendido a outros campos dos estudos literários.

Palavras-chave: poética quantitativa e computacional; programa de desenvolvimento; teoria literária eslava.

Preámbulo

LAS HUMANIDADES DIGITALES HAN TRABAJADO sobre todo con material en inglés y, por ello, hay sesgos en muchos de sus métodos. Para evitar los errores del “angloglobalismo” en este campo, es necesario que desarrollemos programas de humanidades digitales que tengan en consideración las especificidades de las lenguas nacionales. Esta nota es un manifiesto y un plan de acción para el desarrollo de los estudios eslavos en la era digital. El programa podría extenderse a otros campos de la filología moderna y de los estudios literarios.

Me concentro únicamente en los subcampos en los que soy experto: las lenguas literarias y los textos literarios, en particular, los textos poéticos. Habitualmente, aplicar elementos de análisis lingüístico ha dado más éxito cuando los investigadores estudian textos poéticos cuyo “material” lingüístico se encuentra en una activa interacción con la “forma”. Desde ese punto de vista, el desarrollo de los estudios computacionales del verso y de la poética se beneficia del conocimiento de las teorías formalista y estructuralista. El análisis cuantitativo de la prosa aún está descubriendo sus métodos, como el modelado temático (Blei; Meeks y Weingart), el macroanálisis de los indicadores de etnia y género (Jockers; Underwood), el “modelado predictivo” de la correlación entre el cambio del prestigio literario y el cambio de las formas literarias (Underwood) o la construcción de modelos de grafo de los géneros literarios, y de sus subgéneros (Calvo Tello).

Sin embargo, las humanidades digitales de hoy tienen que ocuparse más de los problemas relacionados con la versificación. El tema de una ponencia reciente de Boris Orekhov, presentada en una conferencia virtual en el campus de Moscú de la Escuela Superior de Economía (3 de septiembre del 2021) fue, justamente, este inconveniente. Solo desde hace poco tiempo Petr Plecháč y Artjoms Šeļa empezaron a usar información versológica para la investigación estilométrica computacional de la poesía y para el reconocimiento de la autoría establecido a través de un *corpus* (Plecháč, Šeļa). En una escala intercultural más amplia, Plecháč también ha seguido con el estudio, asistido por computador, de los coautores de Shakespeare a partir de su versificación (69-79), que había iniciado Marina Tarlinskaya

(*Shakespeare's Verse; Shakespeare*). La conferencia anual *Plotting Poetry* (*Maquinar la poesía*) reúne a una comunidad que trabaja en el campo de la poética computacional y usa el material de la poesía romance, germánica y eslava (ver Bories, Purnelle y Marchal; Plecháč et al.; Bories, Plecháč y Ruiz Fabo).

Objetivos

- La promoción del conocimiento basado en la evidencia dentro de las humanidades.
- El desarrollo de teorías nuevas a partir del análisis de unos *corpus* literarios amplios.
- La aplicación de métodos de las humanidades digitales y de las TIC a las literaturas y las lenguas poéticas eslavas.

Ejes

- La teoría literaria eslava.
- La poética cuantitativa.
- El análisis computacional de textos literarios a partir del análisis lingüístico automatizado.
- Bases de datos, *corpus*, bibliotecas digitales y otras formas de representación electrónica de textos literarios.

Justificación

La teoría literaria eslava

El programa propuesto apunta a desarrollar métodos formales, cuantitativos y computacionales para el análisis de textos literarios. Uno de los ejes principales es la aplicación (y la elaboración a partir) de las teorías formalista y estructuralista rusas, checas y polacas, así como de sus predecesores (como Aleksandr Veselovski) y de sus continuadores, en el contexto de las humanidades del siglo XXI (Bozovic).

La poética cuantitativa

En los años veinte y treinta del siglo xx, varios formalistas rusos, entre ellos Borís Yarij y Borís Tomashevski, desarrollaron un enfoque formal estadístico para estudiar las lenguas literarias que analizaba todos los niveles y aspectos de los textos literarios (sonido, gramática y significado). Se ocuparon de las poéticas diacrónica y sincrónica, así como de la génesis, la evolución y la tipología literarias. Su obra es menos conocida que las teorías formalistas no cuantitativas de Víktor Shklovski y Yuri Tynianov, pero ahora llama la atención en el contexto de enfoques contemporáneos como el de Franco Moretti y el “formalismo cuantitativo” del Laboratorio Literario de Stanford (Pilshchikov, “A poética cuantitativa”; “The Four Faces”).

El análisis computacional de textos literarios

Con la aparición de las tecnologías de la información y la comunicación y de las humanidades digitales, varios proyectos basados en la estadística que hace ochenta o incluso veinte años parecían de gran envergadura, y que requerían de demasiado trabajo, están ahora, con holgura, a nuestro alcance. Al mismo tiempo, las necesidades prácticas que van a surgir al hacer realidad dichos proyectos pueden estimular el desarrollo de las propias humanidades digitales. En la fase actual, la poética cuantitativa está destinada a evolucionar en una “poética computacional”.

Al mismo tiempo, el análisis cuantitativo no se opone al análisis “cualitativo” o estructural-funcional. El requisito para aplicar la estadística es un análisis cualitativo preciso de la estructura del texto literario. Por un lado, los parámetros que sean el resultado de un estudio estadístico objetivo son aptos para la interpretación crítica. Por otro lado, como señaló Yarij, “no se introduce ningún índice estadístico sin un análisis morfológico, es decir, sin comprobar qué fenómenos literarios reales refleja”¹ (*Metodologia* 7). Un estudio estadístico debería probar o refutar la validez de un modelo predictivo: este es un modo, por ejemplo, de “reconciliar” el enfoque generativo y el estocástico-estadístico con el estudio del verso (Lotman, “Russki stij: osnovnye razmery” 259-262; Polilova, Pilshchikov y Belousova).

1 Todas las traducciones al español de textos rusos sin una traducción inglesa publicada fueron revisadas por Anastasia Belousova [n. del t.].

Por consiguiente, un análisis semántico y estructural-funcional antecede y sigue al análisis cuantitativo. Primero, es necesario definir qué fenómeno particular vamos a analizar; después, interpretamos lo que significan esas diferencias entre cantidades en un contexto histórico y cultural dado.

Análisis lingüístico automatizado

La “poética computacional” tendría que ir de la mano de una informática que incluya, primero y antes que todo, lingüística computacional y procesamiento de lenguaje natural.

- **Análisis morfológico y morfoacentual**

Un análisis de textos poéticos escritos en una lengua con acento variable (como el ruso o el serbocroata) solo puede partir de un análisis textual morfológico, automatizado y que tenga en cuenta los acentos. A diferencia de las lenguas con acentos fijos —como el francés, el polaco, el checo, entre otras—, o de las lenguas germánicas, en las que hay una alta probabilidad estadística de que una palabra lleve el acento en la primera sílaba —de modo que esta probabilidad puede usarse como una base firme para el análisis automatizado; Bobenhausen y Hammerich—, la palabra rusa o la serbocroata puede llevar el acento en cualquier sílaba, sin importar cuál sea su estructura silábica. Sin embargo, grupos morfológicos diferentes siguen patrones acentuales diferentes, como lo describió con propiedad (en el caso del ruso) Andrei Zalizniak en el *Diccionario gramatical de la lengua rusa*. Hay varios investigadores y programadores trabajando actualmente en crear versiones digitales de este diccionario (AATSEEL 2020; “Grammaticheski slovar”). Diccionarios parecidos de otras lenguas eslavas están aún por elaborarse.

Un análisis textual morfológico automatizado que tenga en cuenta los acentos sienta las bases para el reconocimiento automático de metros poéticos. Para el problema del reconocimiento del metro, Igor Pilshchikov y Anatoli Starostin han desarrollado un enfoque probabilístico y basado en la morfología (Pilshchikov y Starostin). Los componentes esenciales de su analizador sintáctico métrico son: un analizador morfológico, que, siguiendo el diccionario de Zalizniak, propone hipótesis morfológicas con información sobre la ubicación del acento, y un analizador métrico que lleva a cabo el análisis de cada verso y calcula cuánto se aproxima a cada metro

de determinado conjunto, es decir, de un repertorio métrico preestablecido. Estos algoritmos pueden generalizarse con eficiencia para el análisis del ritmo de la prosa. Un enfoque distinto para la detección automatizada del acento en ruso combina el análisis de red neuronal (Ponomareva et al.) con el análisis a partir de diccionarios (Korotkova).

En la actual investigación computacional del verso a partir de *corpus*, el eslabón más débil es el estudio del ritmo. No hay *corpus* que desambigüen la homonimia rítmica y solo hasta ahora se ha iniciado la investigación comparada del ritmo de los metros de la poesía escrita en lenguas diferentes (Gasparov, “A Probability Model”) con asistencia del computador (Kazartsev; De Sisto; Plecháč y Birnbaum). Aunque el reconocimiento automatizado de la mayoría de metros ya está disponible y se usa en los *corpus* de poesía, el estudio del ritmo necesita de un marcado manual que requiere mucho tiempo y esfuerzo, en especial para las lenguas que tienen acentos móviles. Los cambios diacrónicos añaden dificultades como, por ejemplo, el desplazamiento del acento en los polisílabos rusos en comparación con su acentuación en el ruso dieciochesco o incluso decimonónico (Es’kova). Evgeni Kazartsev y sus colegas están preparando un *corpus* digital de textos rusos para el estudio comparado del ritmo del verso y de la prosa (Kazartsev y Zemskova), pero muchos problemas aún están lejos de solucionarse.

- Análisis fonético y fonológico

Se necesita un análisis fonético y fonológico automatizado del lenguaje escrito para identificar parámetros versológicos relacionados con la rima (estrofas y series de rima libre), con la estructura fonética y fonológica de las rimas y con el análisis cuantitativo y estructural de la eufonía en la poesía y la prosa.

Un análisis fonológico tendría que complementarse con un análisis morfológico y semántico. Así, algunas rimas homonímicas son tautológicas y otras no lo son, según las características gramaticales (morfológicas) de las palabras rimadas: si representan la misma forma gramatical de la misma parte de la oración y tienen el mismo significado, son tautológicas; de lo contrario, no lo son (Gasparov, “Rifmy”).

- Análisis sintáctico

El análisis sintáctico de los textos literarios no es esencial solo por sí mismo, sino también con el objetivo de eliminar las ambigüedades. En las lenguas

flexivas (es decir, con amplios paradigmas de declinación y conjugación), la supresión de la ambigüedad implica una solución para la homonimia gramatical (más que para la semántica). A menudo tal desambiguación es inalcanzable a partir del análisis morfológico automatizado. En este caso, son posibles tres estrategias (o en la práctica, una combinación de las tres). Podemos eliminar la ambigüedad manualmente, desarrollar un enfoque probabilístico más sofisticado o aplicar los elementos del análisis sintáctico con supresión automatizada de la ambigüedad. Vale la pena señalar que hace poco (el 2 de febrero del 2023) se implementaron elementos del análisis sintáctico automatizado al *subcorpus* principal del *Corpus* Nacional Ruso (“Natsionalny korpus russkogo yazyka”), además del *subcorpus* de sintaxis SynTagRus.

- Análisis semántico

Prácticas de análisis semántico automatizado como el modelado temático se aplican con menor frecuencia a textos eslavos, en particular poéticos, que a la prosa en inglés. Sin embargo, hay algunos avances que están cimentados en la anterior tradición eslava de investigación.

Una de las posibilidades es el estudio del así llamado “halo semántico” del metro. En 1938, Roman Jakobson publicó un estudio innovador en el que analizaba las funciones semánticas de los metros en la obra del poeta romántico checo K. H. Mácha. En cierta tradición poética puede haber una tendencia a asociar cada metro con una esfera semántica particular y una tonalidad emocional (Jakobson). La idea se remonta a una observación que hizo Osip Brik durante el debate alrededor de su artículo “Sobre el ritmo del verso”, que tuvo lugar el 1 de junio de 1919 en el Círculo Lingüístico de Moscú y que fue presidido por Jakobson (Shapir; Pilshchikov, “Zasedanie”). Más tarde, Kirill Taranovski, a menudo considerado como el iniciador de este tema de investigación (ver Taranovski), Mijaíl Gasparov (“The Semantic Halo”; *Metr i smysl*) y otros estudiosos como Mihhail Lotman, Michael Wachtel —quienes también estudiaron el verso ruso; Lotman, “Russki stij: semantika”; Wachtel— o Marina Tarlinskaya — quien estudió el verso inglés; “Meter and Meaning”; Tarlinskaya y Oganessova—, emprendieron una amplia gama de investigaciones en esta área. Recientemente se ha hecho un estudio computacional de la semántica métrica usando un enfoque de modelado temático, y no solo se ha aplicado a la poesía rusa (Šeļa, Orekhov

y Leibov), sino también a poemas y canciones en checo, alemán, inglés y neerlandés (Šeĭla, Plecháč y Lassche).

También en la década de los treinta se expuso otra forma de cuantificar la semántica de los textos literarios. Borís Yarzjó, un precursor ruso del formalismo cuantitativo y las humanidades digitales contemporáneas, respaldó la teoría que afirma que *El cantar de Roldán* no fue creado en un ambiente clerical, sino en uno militar. Lo confirmó con información estadística al comparar *El cantar* con una reelaboración posterior del relato compuesta por un clérigo. El investigador demostró

que los motivos cristianos (es decir, todos los versos que ponen en evidencia que el autor del poema era cristiano) en *El cantar* comprenden alrededor del 10% del texto, mientras que en la versión clerical son alrededor del 20%, es decir, el doble de versos. Por tanto, la ideología del *Roldán* es ante todo secular y caballeresca. (Gasparov, “Boris Yarkho” 137-140)

Así pues, emociones y conceptos expresados explícitamente en una obra literaria pueden ser analizados de forma cuantitativa y computacional. Caminos nuevos, como el análisis del sentimiento, podrían ampliar esas ideas previas. Soluciones ideológicas y tecnológicas nuevas, como el aprendizaje automático supervisado y sin supervisión, las redes neuronales artificiales, las ontologías dinámicas (glosarios autotransformadores de conceptos organizados en categorías que están conectadas a través de relaciones semánticas) y cosas por el estilo, pueden indicar desarrollos ulteriores (Orehov y Fischer).

- Análisis de los niveles extralingüísticos

Características del texto literario como el número de capítulos, el número y el tipo de personajes o una variedad particular de escenarios son extralingüísticos; sin embargo, también pueden analizarse cuantitativamente. Un ejemplo es la obra de Yarzjó, que hizo un análisis diacrónico y sincrónico del teatro europeo y ruso, usando parámetros formales como el número total de personajes, el número de escenas con uno, dos, tres o más personajes que hablan y la desviación estándar del número medio de personajes que hablan, el número de escenas de la obra (como la medida de movilidad de la acción), la longitud media de la intervención y el porcentaje de versos

que constituyen esticomitia (como la medida de movilidad y de coherencia del diálogo), el número medio de versos en un monólogo, entre otros (*Metodologia* 403-449). Analizó los resultados de forma sincrónica, para crear una tipología de los géneros dramáticos, y de forma diacrónica, por autores, décadas y siglos, para construir una tipología de los movimientos literarios a través de la identificación de las diferencias entre periodos estilísticos (Pilshchikov, “Formalismo cuantitativo” 273-275).

Al usar los métodos cuantitativos mencionados arriba, Yarjó rastreó la evolución de las tragedias rusas y europeas de cinco actos desde mediados del siglo XVII hasta mediados del XIX (*Metodologia* 550-607; “Speech Distribution”). Sus cálculos le permitieron dividir la historia de la tragedia en cuatro periodos (clasicismo temprano, clasicismo tardío, romanticismo temprano, romanticismo tardío) y establecer los límites entre dichos periodos. Al mismo tiempo, cuando comparó dos géneros que coexistieron en cierto periodo de tiempo (Yarjó se centró en las comedias y tragedias de Pierre Corneille), fue capaz de diferenciarlos formalmente. Determinó rasgos cuantificables que distinguen un género del otro, calculó la proporción de sus combinaciones en varios textos y ubicó las obras intermediarias (las tragicomedias) en una escala que iba de la tragedia prototípica a la comedia prototípica.

Hoy este tipo de análisis puede automatizarse. Algunas características propuestas en las obras de Yarjó se usan en los actuales *corpus* digitales del teatro ruso y europeo, como el proyecto *DraCor* (Fischer et al.; Skorinkin 212) o el *corpus* de comedias rusas y europeas en verso, creado por Inna Wendell para su tesis doctoral concluida en 2021 en la Universidad de California, Los Ángeles (Wendell).

Bases de datos, *corpus*, bibliotecas digitales y otras formas de representación electrónica de textos literarios

El desarrollo de una poética contemporánea tendría que corresponder con el cambio de la lingüística prescriptiva y formas tempranas de la lingüística descriptiva a la contemporánea lingüística de *corpus*. Así, muchos parámetros prosódicos de textos versificados, como los metros noclásicos, dependen del *corpus*: su identificación no está prescrita —pues no se incluye su definición en los manuales de poética prescriptiva— y dependen de la distribución de ciertas características en un *corpus* de textos seleccionado —los poemas del

mismo autor, del mismo periodo, entre otros —. Una zona limítrofe, donde varios metros colindan o incluso se intersectan, solo puede estudiarse a través de un enfoque estadístico y que parte de un *corpus* (Pilščikov y Starostin). Esto también es cierto al tratar con diversas formas rítmicas del mismo metro clásico (para los metros clásicos, tenemos la definición de diccionario del esquema métrico, pero no las reglas de correspondencia entre el metro y el ritmo, que son diferentes en cada lengua e incluso en periodos diferentes dentro de una misma tradición nacional).

Además, necesitamos diseñar y desarrollar cajas de herramientas para aplicar los métodos cuantitativos (frecuencia, copresencia, coincidencias intertextuales, entre otros) a los *corpus* de textos literarios relevantes. También cabe destacar que a los *corpus* lingüísticos y a los *corpus* de textos paralelos que existen a menudo les faltan características importantes, como el orden cronológico de las diferentes versiones de textos poéticos y muchos otros parámetros indispensables para los investigadores de la lengua literaria/poética y de los textos literarios/poéticos (Pilshchikov, “O zadachaj”). Esa información puede encontrarse en las bibliotecas digitales, pero en la mayoría de los casos estas no presentan información lingüística precisa de los textos que contienen. Algunas características de los *corpus* paralelos son difíciles de aplicar al texto poético. Por ejemplo, son escasos los *corpus* poéticos completamente alineados: es más fácil sincronizar textos poéticos verso por verso que alinearlos palabra por palabra. La dicotomía entre *corpus* lingüísticos y bibliotecas digitales se va a resolver en el futuro o, más bien, pueden combinarse sus características, de modo que la herramienta resultante se transforme en un hipertexto semantizado al que se le llame *semantic web*, la red semántica (Gronas y Orekhov; Akimova et al.).

Obras citadas

- AATSEEL 2020. “Digitizing A. A. Zalizniak’s Grammatical Dictionary”. Mesa redonda en la conferencia anual de la Asociación Estadounidense de Profesores de Lenguas Eslavas y del Este de Europa (AATSEEL). San Diego, California, 7 de febrero de 2020.
- Akimova, Marina et al. “CPCL: A Multilingual Parallel *Corpus* of Poetic Texts and New Perspectives for Comparative Literary Studies”. *Parallel Corpora*

- as *Digital Resources and Their Applications*, taller de DHN2020. Riga, Universidad de Letonia, 2020.
- Blei, David M. "Probabilistic Topic Models". *Communication of the ACM*, vol. 55, núm. 4, 2012, págs. 77-84. DOI: <http://doi.org/10.1145/2133806.2133826>
- Bobenhausen, Klemens, y Benjamin Hammerich. "Métrique littéraire, métrique linguistique et métrique algorithmique de l'allemand mises en jeu dans le programme *Metricalizer*". *Langages*, vol. 199, 2015, págs. 67-88. DOI: <https://doi.org/10.3917/lang.199.0067>
- Bories, Anne-Sophie, Petr Plecháč y Pablo Ruiz Fabo, editores. *Computational Stylistics in Poetry, Prose, and Drama*. Berlín, De Gruyter, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110781502>
- Bories, Anne-Sophie, Gérald Purnelle y Hugues Marchal, editores. *Plotting Poetry: On Mechanically-Enhanced Reading*. Lieja, Presses Universitaires de Liège, 2021.
- Bozovic, Marijeta, editor. *Digital Humanities and Russian and East European Studies*. Edición especial de *Russian Literature*, vol. 122/123, 2021.
- Calvo Tello, José. *Spanish Novel in the Silver Age: A Digital Analysis of Genre Using Machine Learning*. Bielefeld, Bielefeld University Press, 2021.
- De Sisto, Mirella. *The interaction between phonology and metre: Approaches to Romance and West-Germanic Renaissance metre*. Ámsterdam, LOT, 2021.
- Es'kova, Natalia. *Normy russkogo literaturnogo yazyka XVIII-XIX vekov: Udarenie, grammaticheskie formy, varianty slov, slovar, poiasnitelnye stat'i*. Moscú, Rukopisnye pamiatniki Drevnei Rusi, 2008.
- Fischer, Frank, et al. "Programmable Corpora: Introducing DraCor, an Infrastructure for the Research on European Drama". *Proceedings of DH2019: "Complexities"*. Utrecht University, 2019. DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.4284002>.
- Gasparov, Mikhail. "A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese)". *Style*, vol. 21, núm. 3, 1987, págs. 322-358.
- . "Boris Yarkho's Works on Literary Theory". *Studia Metrica et Poetica*, vol. 3, núm. 2, 2016, págs. 130-150. DOI: <http://doi.org/10.12697/smp.2016.3.2.05>
- . "The Semantic Halo of the Russian Trochaic Pentameter: 30 Years of the Problem". *Elementa*, vol. 2, núm. 3-4, 1996, págs. 191-214.
- . *Metr i smysl: Ob odnom iz mehanizmov kulturnoi pamiatii*. Moscú, RGGU, 1999.
- . "Rifmy omonimicheskie i tautologicheskie". *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriiia literatury i yazyka*, vol. 70, núm. 2, 2011, págs. 44-57.

- “Grammaticheski slovar russkogo yazyka. Slovoizmenenie”. *Gramdict.ru*. Web. 2 de mayo de 2023.
- Gronas, Mikhail, y Boris Orekhov. “Chto takoe semanticheskoe izdanie i pochemu v budushchem vse izdaniia stanut semanticheskimi?”. *A/Z: Essays in Honor of Alexander Zholkovsky*. Editado por Dennis Ioffe et al. Boston, Academic Studies Press, 2018, págs. 246-268.
- Jakobson, Roman. “K popisu Máchova verše”. *Torso a tajemství Máchova díla: Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*. Editado por Jan Mukařovský. Praga, Fr. Borový, 1938, págs. 207-278.
- Jockers, Matthew L. *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana, University of Illinois Press, 2013.
- Kazartsev, Evgeny. “Ritmicheskoe predstavlenie teksta v sravnitelnyj stijovedcheskij issledovaniij”. *Russian Linguistics*, vol. 4, núm. 2, 2018, págs. 271-287.
- Kazartsev, Evgeny, y Tatiana Zemskova. “A New Electronic System for Comparative Analysis of Verse and Prose”. *Computational Linguistics and Intellectual Technologies: Papers from the Annual International Conference “Dialogue”* (2021), vol. 20, 2021, págs. 378-384. DOI: <http://doi.org/10.28995/2075-7182-2021-20-378-384>
- Korotkova, Yulia. “Kombinirovanny slovarno-neirosetevoi aktsentuator dlia razmetki russkogo poeticheskogo teksta”. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. Vinogradova*, núm. 33, 2022, págs. 181-190. DOI: <http://doi.org/10.31912/pvrli-2022.3.11>
- Lotman, Mihhail. “Russki stij: semantika stijotvornogo metra v russkoi poezii vtoroi poloviny XIX veka (A. A. Fet i N. A. Nekrasov)”. *Słowiańska metryka porównawcza. III: Semantyka form wierszowych*. Editado por Lucylla Pszczołowska. Breslavia, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, y Varsovia, Wydawnictwo PAN, 1988, págs. 105-143.
- . “Russki stij: osnovnye razmery, vjodiashchie v evropejski metricheski fond”. *Słowiańska metryka porównawcza. VI: Europejskie wcorce metryczne w literaturach słowiańskich*. Editado por Lucylla Pszczołowska y Dorota Urbańska. Varsovia, Instytut Badań Literackich, 1995, págs. 259-339.
- Meeks, Elijah, y Scott B. Weingart, editores. *Topic Modeling and Digital Humanities*. Edición especial de *Journal of Digital Humanities*, vol. 2, núm. 1, 2012.
- “Natsionalny korpus russkogo yazyka”. *ruscorpora.ru*. Web. 2 de mayo de 2023.

- Orekhov, Boris, y Frank Fischer. "Neural reading. Insights from the analysis of poetry generated by artificial neural networks". *Orbis Litterarum*, vol. 75, núm. 5, 2020, págs. 230-246. DOI: <http://doi.org/10.1111/oli.12274>
- Pilshchikov, Igor. "A poética quantitativa do Formalismo Russo". *RUS-Revista de Literatura e Cultura Russa*, núm. 16, 2020, págs. 9-42. DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.172896>
- . "Formalismo cuantitativo 'viejo' y 'nuevo' (El Círculo Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 265-295. DOI: <http://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98440>
- . "O zadachaj poeticheskij korpusov". *Trudy Instituta russkogo yazyka imeni V. V. Vinogradova*, 2017, núm. 11, págs. 333-339.
- . "The Four Faces of Russian Formalism". *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Editado por Michał Mrugalski et al. Berlín, De Gruyter, 2022, págs. 212-257. DOI: <http://doi.org/10.1515/9783110400304-013>
- . "Zasedanie Moskovskogo lingvisticheskogo kruzhka 1 iyunia 1919 goda i zarozhdenie stijovedcheskij kontseptsii O. Brika, B. Tomashevskogo i R. Jakobsona". *Revue des études slaves*, vol. 88, núm. 1-2, 2017, págs. 151-175.
- Pilshchikov, Igor, y Anatoli Starostin. "Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter". *Current Trends in Metrical Analysis*. Editado por Christoph Küper. Bern, Peter Lang, 2011, págs. 133-140.
- . "Reconnaissance automatique des mètres des vers russes: une approche statistique sur corpus". *Langages*, vol. 199, 2015, págs. 89-105. DOI: <https://doi.org/10.3917/lang.199.0089>
- Plecháč, Petr. *Versification and Authorship Attribution*. Praga, Karolinum, 2021.
- Plecháč, Petr, y David J. Birnbaum. "Assessing the Reliability of Stress as a Feature of Authorship Attribution in Syllabic and Accentual Syllabic Verse". *Quantitative Approaches to Versification*. Editado por Petr Plecháč et al. Praga, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2019, págs. 201-210.
- Plecháč, Petr, Robert Kolár, Anne-Sophie Bories y Jakub Říha. *Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies*. Praga, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2021. DOI: <https://doi.org/10.51305/ICL.CZ.9788076580336>
- Polilova, Vera, Igor Pilshchikov y Anastasia Belousova. "Sravnitel'noe stijovedenie v Rossii i za rubezhom". *Voprosy yazykoznanija*, núm. 2, 2022, págs. 125-150. DOI: <https://doi.org/10.31857/0373-658X.2022.2.125-150>

- Ponomareva, Maria, Kirill Milintsevich, Ekaterina Chernyak y Anatoly Starostin. "Automated Word Stress Detection in Russian." *Proceedings of the First Workshop on Subword and Character Level Models in NLP*. Editado por Manaal Faruqui et al. Copenhagen, Association for Computational Linguistics, 2017, págs. 31-35. DOI: <http://doi.org/10.18653/v1/W17-4104>
- Šeļa, Artjoms. "Erinevused, kaugused ja sõrmejäljed. Stilomeetria ja mitmemõõtmelise tekstianalüüsi alused." *Keel ja Kirjandus*, vol. 64, núm. 8-9, 2021, págs. 696-718. DOI: <http://doi.org/10.54013/kk764a3>
- Šeļa, Artjoms, Boris Orekhov y Roman Leibov. "Weak Genres: Modeling Association Between Poetic Meter and Meaning in Russian Poetry." *Proceedings of the Workshop on Computational Humanities Research (CHR 2020)*, Amsterdam, The Netherlands, November 18-20, 2020. Editado por Folgert Karsdorp et al. CEUR Workshop Proceedings 2723, 2020, págs. 12-31.
- Šeļa, Artjoms, Petr Plecháč y Alie Lassche. "Semantics of European poetry is shaped by conservative forces: The relationship between poetic meter and meaning in accentual-syllabic verse". *PLOS ONE*, vol. 17, núm. 4. DOI: <http://doi.org/10.1371/journal.pone.0266556>
- Shapir, Maksim. "“Semanticheski oreol metra”: Termin i poniatie (Istoriko- stijovedcheskaja retrospektia)". *Literaturnoe obozrenie*, núm. 12, 1991, págs. 36-40.
- Skorinkin, Daniil. "Digital Humanities in Russia Was Forever, Until It Was No More: The Story of Russian Digital Humanities in 2011-2022". *Canadian-American Slavic Studies*, vol. 57, núm. 1-2, 2023, págs. 209-221. DOI: <https://doi.org/10.30965/22102396-05701025>
- "SynTagRus". <https://ruscorpora.ru/new/search-syntax.html>. Web. 2 de mayo de 2023.
- Taranovski, Kiril. "O vzaimootnoshenii stijotvornogo ritma i tematiki". *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofia, September 1963. Vol. 1: Linguistic contributions*. La Haya, Mouton & Co, 1963, págs. 287-322.
- Tarlinskaya, Marina. "Meter and Meaning: Semantic Associations of the English 'Dolnik' Verse Form". *Style*, vol. 23, núm. 2, 1989, págs. 238-260
- . *Shakespeare and the Versification of English Drama, 1561–1642*. Farnham, Ashgate, 2014.
- . *Shakespeare's Verse: Iambic Pentameter and the Poet's Idiosyncrasies*. Nueva York, Peter Lang, 1987.

- Tarlinskaya, Marina, y Naira Oganessova. "Meter and Meaning: The Semantic 'Halo' of Verse Form in English Romantic Lyrical Poems (Iambic and Trochaic Tetrameter)". *American Journal of Semiotics*, vol. 4, núm. 3-4, 1986, págs. 85-106. DOI: <https://doi.org/10.5840/ajs198643/422>
- Underwood, Ted. *Distant Horizons: Digital Evidence and Literary Change*. Chicago, University of Chicago Press, 2019.
- Yarjó, Boris. *Metodologija tochnogo literaturovedenia: Izbrannye trudy po teorii literatury*. Editado por Marina Akimova, Igor Pilshchikov y Maksim Shapir. Moscú, Yazyki slavianskij kultur, 2006.
- Yarkho, Boris. "Speech Distribution in Five-Act Tragedies (A Question of Classicism and Romanticism)". *Journal of Literary Theory*, vol. 13, núm. 1, 2019, págs. 13-76. DOI: <https://doi.org/10.1515/jlt-2019-0002>
- Wachtel, Michael. *The Development of Russian Verse: Meter and its Meanings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Wendell, Inna. "A Statistical Analysis of Genre Dynamics: Evolution of the Russian Five-Act Comedy in Verse in the Eighteenth and Nineteenth Centuries". Ph.D. dissertation, UCLA, 2021.

Sobre el autor

Igor Pilshchikov es Ph. D. en Literatura Rusa y Europea de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú y Dr. hab. en lingüística general y teoría literaria del Instituto de Lingüística de la Academia de Ciencias de Rusia. Se desempeña como profesor titular en el Departamento de Lenguas y Culturas Eslavas, de Europa del Este y de Euroasia, en la Universidad de California, Los Ángeles, y como profesor-investigador en la Escuela de Humanidades de la Universidad de Tallin. Algunas de sus últimas publicaciones en América Latina son: "A vida como texto: Lótman numa casca de noz" (*RUS*, São Paulo, 2023); "Formalismo cuantitativo 'viejo' y 'nuevo' (El Círculo Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)" (*Literatura: teoría, historia, crítica*, 2022) y "El esquema comunicativo de Roman Jakobson entre lenguas y continentes: historia cruzada del modelo teórico" (*Revista de Estudios Sociales*, 2021).

Sobre la nota

Esta nota inédita fue traducida del inglés por Santiago E. Méndez. El autor agradece a los evaluadores anónimos por sus críticas bien fundamentadas y constructivas.



Entrevistas

Encuentros y teorías: entrevista a Emil Volek

Anastasia Belousova

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

abelousova@unal.edu.co

Esta conversación tuvo lugar el 5 de agosto de 2021 vía Google Meet. En ese momento, la entrevistadora estaba investigando la repercusión de las ideas de la Escuela de Praga en América Latina y el papel que desempeñó el hispanismo checo en ese intercambio cultural.¹ En su investigación, estaba interesada en capturar tanto la circulación de las ideas a través de lecturas y traducciones como la dimensión humana de este proceso, teniendo muy presente el papel de los viajes, los encuentros, las migraciones y los exilios. La inspiración estaba en algunos estudios recientes sobre la historia de las ideas y la sociología de la ciencia —como los *cultural mobility studies*, estudios de la movilidad cultural (Greenblatt), la concepción de la *travelling theory* (“teoría itinerante”) de Edward Said y la *histoire croisée* (Zimmermann y Werner)—. La inclinación por el tema se relacionaba, además, con un interés por la historia del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia (en particular, por el legado de Jarmila Jandová).

Conversar con Emil Volek sobre estos temas fue una oportunidad valiosísima, pues su trayectoria es un claro ejemplo de cómo los movimientos espaciales e intelectuales se conectan íntimamente. Volek se formó como hispanista en los años sesenta en Praga, en la Facultad de Filosofía de la Universidad Carolina, y durante sus estudios pasó un año en Cuba. En 1974, algunos años después de la invasión soviética, el joven hispanista logró dejar la capital checa, con su opresión ideológica, y después de una temporada en Colonia se radicó en Estados Unidos. Ha trabajado en el campo de la literatura hispanoamericana, la teoría literaria y cultural, la filosofía del lenguaje, siempre en diálogo con la herencia de la Escuela de Praga, y con varias tendencias teóricas de la actualidad.

¹ Los resultados de esta investigación se encuentran en el número especial de la revista *RUS* (São Paulo), dedicado a la Escuela de Praga (2021, 12(19)).

Uno de los hilos conductores de la entrevista lo conforman los encuentros, y también los desencuentros, con textos y personas: en Praga, con Jan Mukařovsky y el hispanista Oldřich Bělič, pero también con Roberto Fernández Retamar. En Alemania, con el estructuralismo francés. En Estados Unidos, con Fredric Jameson, Wolfgang Iser, Hayden White y René Thom. Por otro lado, se habla de la vida de las teorías: cómo se forman y se transforman, como pierden vigencia y después la recobran. Otros temas importantes son la recepción de Mukařovsky y de la Escuela de Praga en Occidente y en América Latina y la vida en la academia.

Al final de esta entrevista, Emil Volek habla de la importancia de no dejar de estar abierto y aprender cosas nuevas: “Cuando dejamos de hacer eso, estamos intelectualmente muertos”. Se trata de un aprendizaje crítico que, en vez de ir cambiando de un enfoque a otro según las modas intelectuales, permite enriquecer nuestra percepción después de un juicio reflexivo. Publicamos esta entrevista como parte de un número monográfico sobre el formalismo cuantitativo contemporáneo porque consideramos importante profundizar en el conocimiento de la formación y desarrollo de las ideas y escuelas científicas, con las que el formalismo cuantitativo moderno y las humanidades digitales están en constante diálogo.

ANASTASIA BELOUSOVA

La historia de la Escuela de Praga está íntimamente relacionada con el exilio, desde Jakobson y Wellek hasta los que se fueron después de la invasión soviética, como usted. Usted está acostumbrado a tomar distancias de los marcos teóricos, rebelde desde siempre, como usted mismo dice, pero ¿se siente representante en el exilio de la Escuela de Praga?

EMIL VOLEK

Bueno, sí y no. Sí, porque, en cierto sentido, yo conozco la Escuela de Praga desde adentro. Tuve esa oportunidad precisamente desde la Invasión, cuando estaba en la Academia de Ciencias y casi ya no había nadie por despidos y yo no tenía nada que hacer (risas), entonces me puse a estudiar esas cosas más en detalle. En ese sentido de conocerla desde adentro y de desarrollar —o tratar de clarificar— ciertos aspectos que para mí habían quedado poco claros, y que estaba bien sacar a la luz el potencial que estaba ahí, sí. Pero, al mismo tiempo, mi propia trayectoria empezó antes. Primero con ese encuentro con el marxismo

ramplón que rechazé instintivamente; y en eso cae en mis manos Shklovski, su *Teoría de la prosa*, como una especie de milagro, de apertura, de iluminación. Una especie de grito de la libertad de la vanguardia y del pensamiento, en una época en que Checoslovaquia estaba todavía muy cerrada y se estaba abriendo muy de a poco. Uno como joven no tenía paciencia con eso. Uno quería más, entonces, lo que esos marxistas supuestamente revisionistas estaban haciendo a mí me parecía insuficiente. Luego vinieron más lecturas del formalismo ruso, por la antología de Bakoš, cuya segunda edición apareció un poco más tarde.² Pero ya antes empecé a estudiarlo aún más por lo de la versología. Ese fue un impulso de mi maestro Oldřich Bělič y su investigación del octosílabo español. Yo vi cosas muy interesantes en el formalismo ruso y empecé a mirar más. Un impulso fue Roman Jakobson y su libro sobre el verso checo, y la relación de la versología con la fonología de la lengua. Luego, otros asuntos: la semántica de la sintaxis, diversos aspectos de la semántica del verso (Tynianov). De manera que todo eso se iba acumulando y fue recogido por mi traducción de una antología del formalismo ruso, que empecé a hacer en aquel tiempo para Chile y luego para España. Esa antología creció casi hasta tener mil páginas (es otra larga historia, salió al final por Fundamentos³).

De manera que mi aprendizaje intelectual iba, en cierto sentido, paralelo al del estructuralismo praguense. Fue entre el sesenta y nueve hasta que salí de Checoslovaquia cuando me sumergí muy profundamente en él. Todo eso fue parte de mi aprendizaje intelectual, en el que una influencia importante, en la primera fase, fue Wittgenstein, con su concepto de “semejanzas de familia”. Semejanzas de familia, es decir, donde se ve que un hecho complejo puede descomponerse en elementos que pueden faltar, reforzarse, sustituirse por otros y, sin embargo, ser reconocido como parte de la “familia”. Esto me ayudó a ver un poco más críticamente el concepto de “estructura” de Mukařovský, que ya de por sí es dinámico, pero que descansa en la identidad de los elementos a lo largo de pasar por contextos históricos diferentes; así se flexibilizó aún más. Fueron esos dos momentos: el estudio formal en la universidad, entre sesenta y uno y sesenta y seis (en realidad sesenta y siete, porque en el sesenta y seis estuve en Cuba), en un tiempo en el que la situación intelectual de mi país se iba abriendo y alcanzó un cierto punto importante en el sesenta y seis,

2 *Teória literatúry: Výber z “formálnej metódy”*, trad. Mikuláš Bakoš (orig. 1941, 1971).

3 *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtin*, vol. 1: Polémica, historia y teoría literaria (1992), vol. 11: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano (1995).

cuando aparece el volumen de la estética general de Mukařovský⁴ y se da toda una polémica en torno a este volumen y al estructuralismo praguense; y luego la segunda fase, después de la Invasión, cuando yo, por mi cuenta, hice un posgrado en estética y, al mismo tiempo, estuve trabajando en la antología de los formalistas rusos y me sumergí en la Escuela de Praga.

Luego vienen los exilios. En Alemania tuve mucha suerte porque tuve la oportunidad de estar en la Universidad de Colonia en donde, además de las publicaciones de aquel tiempo, estudié más bien el estructuralismo francés, en alemán y en francés. Y luego vino la emigración —otra— a los Estados Unidos, en el setenta y seis, y ahí fue la confrontación con la nueva situación. Tuve la suerte, en el año setenta y ocho, de obtener una beca para la Escuela de Verano de Teoría, que en aquel tiempo estaba situada en Irvine, en California, y tomé cursos con Fredric Jameson sobre el formalismo y la semiótica. Me di cuenta de que Jameson no sabía nada ni de formalismo ni de semiótica (risas). Tomé un curso con [Wolfgang] Iser en el que me aburrí totalmente, porque él estaba leyendo su libro, que es un libro denso, para pensar, no para escucharlo en una clase.⁵ Entonces la salvación fue Hayden White y su cuestionamiento de los límites entre historiografía y literatura. Estuve acumulando todas estas influencias. Y luego, en el año ochenta, estuve un semestre en la Universidad de Indiana en Bloomington, y estuve presente en una conferencia de René Thom. La experiencia fue desastrosa porque René Thom hablaba un inglés que no se entendía nada. Pero me intrigó, lo leí y entonces, al final, al lado de Wittgenstein, René Thom fue otra influencia capital para mí, con su concepto de “catástrofes”, es decir, esos fenómenos predecibles impredecibles: predecibles en general, pero impredecibles en los detalles. Lo cual luego me posicionó de una manera diferente en el debate de la posmodernidad y de los filósofos de la posmodernidad.

Años después, también tardo en darme cuenta de cosas, vi que René Thom me dio un anticipo de la “teoría del caos”. Además, el concepto de las “catástrofes”, predecibles e impredecibles al mismo tiempo, se relaciona, de alguna manera, con Wittgenstein. Cada miembro de una “familia” y cada interpretación de

4 *Studie z estetiky* (1966); estos estudios forman gran parte de la antología *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Editado por Jarmila Jandová y Emil Volek (2000, 2020).

5 *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1978).

Don Quijote es entonces una “catástrofe” (risas). Acierto y desacierto en uno. Así, se cierra el círculo.

A.B.

¿Entonces realmente esta movilidad, el exilio, los desplazamientos geográficos tuvieron una importancia crucial en su trayectoria intelectual?

E.V.

Fue capital. Fue una acumulación, y cada nuevo medio fue un desafío de adaptación y de nuevo aprendizaje. Ese punto donde todo cuajó fue el final de los años setenta en los Estados Unidos, en la atmósfera maravillosa de renovación teórica que se sentía y que uno podía presenciar en conferencias, en esas conferencias anuales de la Modern Language Association (MLA), por ejemplo. Algo que luego desapareció, pero fue un tiempo en el que todo colaboraba para desafiarlo a uno y para pensar las cosas de forma diferente de lo que había pensado antes.

A.B.

Si uno quiere volver a este concepto de “la Escuela”: ¿existe la Escuela de Praga? Porque usted empezó diciendo que, desde el punto de vista del aprendizaje, sí, usted es miembro de la Escuela de Praga, pero no terminó de decir en qué no. ¿Cuál sería la distancia que tomó?

E.V.

La distancia fue la que me crearon esos otros aportes y que me llevó a una postura metateórica, en la que veo cómo cada una de las escuelas ocupa cierto lugar y se complementa, se contradice con otras, pero en realidad no sustituye ninguna otra, necesariamente. Eso lo elaboré más tarde en una conferencia en Toronto: “The Futures of the Past”, que está traducida parcialmente en mi libro *Despistemes*, editado por Andrés Pérez-Simón, como “El pasado en la bolsa de valores del futuro”.⁶ Ahí identifiqué tres espacios: el espacio fundamental de texto/contexto, en el que está todo, pero del que se pueden extrapolar el espacio del código y el espacio del mensaje, del texto, del artefacto. Entonces traté de mostrar que todos esos espacios tienen su propia lógica, pero al mismo tiempo influyen sobre los

6 Ver Volek, Emil. *Despistemes: La teoría literaria y cultural de Emil Volek*. Editado y traducido por Andrés Pérez-Simón. Madrid, Verbum, 2018.

otros. De manera que, si luego yo pongo el estructuralismo francés como situado precisamente en ese espacio del código, ese espacio no es sustituido por el de texto/contexto, en el que trabaja la filosofía derrideana o la filosofía posmoderna. Por ejemplo, cuando Derrida elabora el concepto del signo en ese espacio de texto en el contexto, eso no sustituye ni elimina lo que Ferdinand de Saussure hizo en el espacio del código; y no solo eso, sino que, en realidad, Derrida crea su concepto de signo basándose en la mitad de lo que de Saussure plantea acerca del signo. De ahí que todo “flota”: signo, texto, sentido; y surge ese concepto de *différance*, ese sinsentido infinito donde se busca sentido sin recurso a la realidad (de eso ya me reí en el *Metaestructuralismo*). Entonces, esos tres espacios permiten situar y entender mejor las distintas escuelas de teoría. Permiten ver, por ejemplo, que el formalismo ruso está con un pie en el código y con el otro en el espacio del texto, aunque también entendió que un texto se percibe sobre el trasfondo de otros textos, que hay una historia, etc. Vemos que, si bien de una forma elemental, el formalismo cubre los tres espacios. Vemos, también, que la lingüística de la Escuela de Praga está entre la fonología del código y los lenguajes sociales, los “lenguajes funcionales”, que estarían en el espacio del texto; mientras que Mukařovský utiliza algo de fonología —tiene una mano en el código—, pero básicamente está en el espacio del texto y se va desplazando, al situar la estructura en la historia (por la concretización y la transformación de la estructura a lo largo de la historia), del espacio del texto hacia el de texto/contexto.

A.B.

Sí, es una metarreflexión que logra darles espacio a todas estas teorías, que conserva su legitimidad, pero toma una distancia crítica de cada una...

E.V.

Vemos dónde están [estas teorías] en lo propio y dónde no, y que no eliminan a alguien que trabaja en otro espacio. Ahora, en la historia de la crítica y de la teoría el énfasis se va desplazando: la fenomenología consideraba el texto; luego, el estructuralismo francés, el código; el estructuralismo de la Escuela de Praga es muy distinto. Por eso no ha habido buena comunicación entre estos dos, porque se desarrollan en espacios distintos. Pero luego hay cierta coincidencia de la Escuela de Praga con la deconstrucción de Derrida, con el posestructuralismo francés, porque se encuentran en el mismo espacio.

A.B.

Si piensa no solo en su formación como teórico y como investigador, sino también en su experiencia como docente de larga trayectoria: ¿es crucial el contacto personal entre el maestro y el alumno, o los libros y las lecturas terminan siendo más importantes? Porque, si uno piensa en su ejemplo personal, parece una combinación de las dos cosas: contactos reales, que crean un campo de problematización, y lecturas que transforman la visión. Como profesor, ¿cómo valora esta dimensión biográfica, personal, del desarrollo de las escuelas y de las teorías?

E.V.

Son importantes lo uno y lo otro. A veces funciona lo primero y a veces funciona lo segundo. Por ejemplo, para mí el encuentro personal con Mukařovský fue un desencuentro.

A.B.

¿Cuándo se conocieron personalmente?

E.V.

Yo me inscribí en su seminario cuando entré a la universidad en el año sesenta y uno. Fue una cosa muy rara porque, como él tenía fama, algo esperábamos de él, cierta iluminación o algo. Él estaba ahí como un hombre viejo que no hablaba mucho. Quería que nosotros le preguntáramos, pero respondía escuetamente; nosotros no sabíamos por qué él no decía nada. Así pasó todo el seminario. Entonces lo dejé porque no me daba nada. En cambio, por ejemplo, en esos primeros años asistí a unas conferencias de Václav Černý sobre la literatura moderna, y era lo opuesto de Mukařovský (además de ser su crítico acérrimo). Me encantó, fue una cosa impresionante. En esa atmósfera cerrada del marxismo, hablar de la poesía moderna, de la vanguardia, hablar de todas esas cosas... Luego empecé a leer a Václav Černý, pero no se asemejó en nada a ese primer impulso al verlo en vivo. Lo mismo con René Thom: yo me fui de esa conferencia porque no entendí nada, pero por lo menos el impulso me llevó a ver por qué invitaron a esta persona con este tema, y resultó una clave para mí. Así que la vida está llena de sorpresas.

A.B.

¿Y el encuentro con Fernández Retamar? Usted menciona en varias ocasiones que él fue a Praga, después, en Cuba, usted vio un curso suyo.

E.V.

Fue lo mismo. A Praga viene un poeta latinoamericano, deslumbra con su conocimiento de la poesía latinoamericana de aquel entonces. La poesía latinoamericana era un fenómeno importante y él la conocía toda al dedillo. Después empecé a conocer más a la persona, no tanto en La Habana, sino cuando él venía más a Praga, luego de la ocupación. Y ahí comenzaron más bien ciertas dudas. Se ve, ¿no? Un encuentro en cierto tiempo de crecimiento personal, la situación histórica: todo eso impacta positiva o negativamente. Luego lo vi como un funcionario de un régimen que me oprimía en mi país. Al final vi su trabajo sobre Calibán [1971] como una especie de traición, porque en La Habana él siempre decía: “yo estoy defendiendo la vanguardia en la Revolución”. “Calibán” es su rendición. Ahí se convierte en un funcionario gris del régimen.

A.B.

Tengo tres preguntas de gustos personales. Shklovski o Tynianov, ¿a cuál escogería?

E.V.

¿Por qué “o”, por qué escoger entre ellos? Para mí, es Shklovski y Tynianov. Shklovski abrió el camino; Tynianov da ciertas respuestas más complejas, muestra que ese camino es más complejo. Ahora, normalmente, el mundo prefiere a los primeros que a los segundos. Eso he notado, que siempre es más aceptado algo provocativo, muy unilateral (que, claro, luego resulta problemático), que lo que es más complejo. Ahí veo también la problemática de la Escuela de Praga: el formalismo ruso —el joven Shklovski, Jakobson— fue, en cierto sentido, muy sencillo; la Escuela de Praga trabaja con la complejidad y eso ya molesta, ¡hay que pensar mucho! (risas). Pero, en realidad, los dos polos son importantes. ¿Por qué? El uno desafía, señala cierto camino; y el otro responde y muestra ciertos alcances de ese desafío.

A.B.

Y de temperamento intelectual, ¿quién le parece más encantador, Shklovski o Tynianov? Usted los tradujo, es que escriben de dos maneras totalmente diferentes...

E.V.

Definitivamente Shklovski. Claro, en su primer período. Luego yo leí los trabajos de cuando él, en los años cincuenta, sesenta, vuelve a la teoría, pero es una vuelta ya sosa, que no tiene ese empuje, ese brillo de la primera fase. Tenía que medirse, es decir, ahí había una autocensura muy clara. Uno tiene que verlo relativamente. En aquel tiempo, él retoma ciertos temas de la vanguardia rusa, los lleva a la conciencia, pero de una manera tan cuidadosa, que, para alguien que quiere algo más significativo, no tiene importancia. Pero para alguien que vive en una situación en la que esos temas quedaron suprimidos, puede ser una revelación para buscar más. Hay que verlo en esta relatividad.

A.B.

Y si debe escoger entre Jakobson y Mukařovský, ¿a quién escogería?

E.V.

Mira: sería Jakobson por el temperamento, por el carisma (eso se ve), pero Mukařovský por la profundidad del pensamiento. Aunque uno tiene que decir que, tal como en cierto sentido Jakobson, también él trabaja con intuiciones...

A.B.

Y abre caminos. Es impresionante cuántos temas abrió.

E.V.

Mukařovský piensa un poco más profundamente; pero cuando miramos su camino desde finales de los años veinte, cuando entra en contacto con el formalismo ruso y cuando se gesta esa transición hacia el estructuralismo, y, al mismo tiempo, está la influencia lateral de Otakar Zich, quien lo conduce en su carrera académica: ahí tenemos muchas propuestas dejadas en el camino. Luego, a finales de los años treinta, viene mucha publicación sobre literatura. Eso, en cierto sentido, estrecha su estructuralismo. Entonces tenemos: finales de los años veinte, impacto de la fenomenología (de lo que no se supo mucho

hasta los años ochenta, noventa); luego, formulación del estructuralismo (formulación equívoca del signo en términos de semiología, pero en realidad desarrollado en términos fenomenológicos);⁷ treinta y cinco, treinta y seis, la gran obra *Función, norma, valor*... Ahí se va ampliando el enfoque, hacia cierta filosofía y semiótica de lo estético, y un bosquejo de una estética nueva. Y luego viene el angostamiento: enfoque en la literatura. Y esas obras, esos análisis del lenguaje poético y de las obras literarias, se reúnen en volúmenes en el primer tiempo de la ocupación. Eso luego se vuelve a editar, en el año cuarenta y ocho, después del golpe de estado comunista, justo antes de que el estructuralismo praguense fuese repudiado por decisión política. De manera que la imagen que se produce del estructuralismo praguense de Mukařovský es de análisis literarios, y eso estrecha también su concepto de semiótica. “Análisis literarios-literatura-lenguaje-el signo lingüístico-semiología”. Todo esto cambia en el año sesenta y seis, cuando se vuelve a publicar esa obra de comienzos de los años treinta, esa gran obra estética, y en torno a aquella temática alguna selección de obras dispersas. Pero el debate termina con la ocupación soviética. Después de una década perdida, en los años ochenta, empiezan a sacarse sus conferencias universitarias de finales de los años veinte, comienzos de los años treinta —es decir, esa cueva donde se fraguaba lo que deslumbró desde mediados de los años treinta—, ahí se ve el impacto de la fenomenología.

Cuando se hace la historia del estructuralismo praguense, a comienzos de los años setenta, ¿qué es lo que se conocía más [de Mukařovský]? Se conocían más esos trabajos sobre literatura, estaba lo recientemente redescubierto de la estética, que no se pudo discutir a fondo, entonces quedó eclipsado todo un período de formación muy importante, que no fue solo el formalismo ruso. Ahí está el equívoco: el formalismo ruso fue importante para dirigir la atención de cierta manera, pero hubo mucho más, que luego funciona como una especie de fondo que no se reconoce bien, hasta que se llama la atención sobre eso al publicarse las conferencias universitarias.

A.B.

Sigue siendo un tanto desafortunada la recepción de Mukařovský. Yo siento que en la historia del estructuralismo pasó un poco lo que pasa con las literaturas también, cuando las culturas dominantes juegan realmente un papel decisivo

7 Se refiere a “L’art comme fait sémiologique” (1934), traducido en *Signo, función y valor* como “El arte como hecho signico”.

en la difusión de las ideas. Como Kristeva y Tódorov hablaron de los rusos, llegaron las ideas de los formalistas rusos a todo el mundo. Pero como Tódorov y Kristeva no se mostraron tan entusiasmados con Mukařovský, en cierta medida, se bloqueó este proceso. ¿Por qué pasó eso? ¿Por qué los estructuralistas franceses (que en realidad también son eslavos) se portaron de forma tan diferente frente a los rusos y frente a lo de Praga? ¿Tiene una explicación?

E.V.

Como búlgaros, tenían que conocer ruso. El checo era una lengua diferente. Para ellos fue fácil hacer eso. Además, la importancia del formalismo se ancló con la presencia de Jakobson en Francia, en aquellos tiempos. Y, bueno, Jakobson no tenía tanto interés en decir: “yo en realidad fui el segundo de Shklovski y luego el segundo de Mukařovský”. Entonces, ahí se quedó la cosa. Y luego, tanto Kristeva como Tódorov, empiezan a desarrollar sus propias líneas de pensamiento y dejan atrás este trabajo de comunicación de otras culturas. Es, en cierto sentido, natural. Se quedó todo eso a medias y dentro de una perspectiva muy limitada.

A.B.

También estaba mirando las lecturas que hacen los hispanistas latinoamericanos que tuvieron contacto directo con Praga, como Nelson Osorio, como Fernández Retamar. Si uno mira, ellos muestran un gran interés por esta posibilidad que abre la estética de Mukařovský de coordinar, de articular, lo social y lo formal. Estaba mirando todo lo que logró publicar, antes del golpe de Pinochet, Osorio: publicó dos números de revista *Problemas de literatura* (enero y septiembre de 1972), publicó este librito *Círculo de Praga*, en el que aparece [Oldřich] Bělič. En *Problemas de literatura* aparece su traducción de Eichenbaum. Veo también que en el consejo editorial de la revista están grandes críticos de la literatura latinoamericana. Usted, como latinoamericanista, ¿puede valorar si este interés que nació por la Escuela de Praga en Latinoamérica dio frutos, llevó a algún lado? ¿Fue un encuentro, o un desencuentro, o un *volo sospeso*...?

E.V.

Fue un encuentro momentáneo (risas). Ellos no conocían el checo, en realidad. No tenían acceso a esos textos. Necesitaban traducción. De ahí que Nelson me pidió una antología del formalismo, luego también algo de Praga. Después del

golpe, Nelson se fue a Praga, estuvo allí un tiempo, luego pasó a Alemania y pronto a Venezuela. Ellos estaban bien interesados, pero no tenían acceso. Y eso yo lo he visto en otros libros escritos en España o en México, por ejemplo. Uno ve que la gente que no tenía acceso al checo tenía que trabajar con materiales a veces secundarios, a veces marginales, o también malas traducciones, y al final todo eso influyó en el resultado de poco calado, digámoslo así. Entonces, en realidad fue un desencuentro. Y luego vino mi esfuerzo, con Jarmila Jandová, las traducciones [de *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* y *Teoría teatral de la Escuela de Praga*], pero todo eso viene cuando la atención del público ya estaba en otra parte. Es un poco difícil llamar la atención y decir “aquí hay algo que sirve aún ahora”. Es un poco frustrante llegar tarde al mercado, cuando ya se vendió la mercancía y no hay compradores. Pero, en cierto sentido, es aún más maravilloso lo que se logró, de todas maneras.

A.B.

Si no fuera por el golpe de Pinochet, quién sabe, tal vez se hubiera logrado influir más en esta nueva crítica latinoamericana. Yo no soy especialista en estos temas, pero veo que hubo debates, polémicas, justo en los setenta, ochenta. Lástima que el estructuralismo de Praga quedó como un resumen de los resúmenes.

E.V.

Un resumen malo, además. Un resumen erróneo. Porque para muchos la Escuela de Praga es la lingüística, que fue más absorbida en la lingüística actual. Eso sí se logró trasvasar, pero la otra parte no.

A.B.

¿Y qué pasó con su libro⁸ que salió en Gredos con el análisis semiótico de textos hispánicos? ¿Este libro tuvo alguna recepción, alguna influencia real en los estudios latinoamericanos? Porque ahí, en parte, está el método —aunque diferente—...

8 *Cuatro claves para la modernidad: análisis semiótico de textos hispánicos: Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante* (1984).

E.V.

Para mí es un libro logrado. Logrado, aunque también tiene su historia. Yo fui a España, durante mi sabático, con un mamotreto de cuatrocientas páginas, porque quería mostrar la unión de la teoría y de la crítica práctica. Debía ser un libro que juntara las dos cosas. Entonces fui a Gredos, y allá me dijeron: “de ahí nos interesan esos trabajos [Aleixandre, Borges, Carpentier], pero no el resto”. Saqué esos trabajos y fui a Cátedra con el resto, donde se me rieron en la cara y me dijeron: “usted nunca haga eso de mostrar un libro del que ha sacado partes” (risas). Bueno, yo no tenía opción. Estaba en España en un hostel, pude escribir algo poco en una máquina prestada en la trastienda de un local... Ellos luego se arrepintieron, cuando salió el libro en Fundamentos, pero ya era tarde. Sin embargo, ese proceso tuvo su lado bueno, porque me obligó a hacer dos libros de un solo mamotreto. Una vez regresé a Arizona tuve que escribir una nueva introducción al libro *Cuatro claves...* y hacer otra a ese libro de *Metaestructuralismo...*⁹ A mucha gente le gustó el libro *Cuatro claves...*, se vendió muy bien y casi me ganó una cátedra de Stanford. De modo que tuvo cierto impacto. Lo único que no pegó con esta época de especialización es que la mitad del libro es peninsular y la otra mitad del libro es latinoamericanista. Entonces, cuando veo reseñas del libro, o reseñan la primera mitad o la segunda mitad. ¡No he visto una reseña de alguien que se atreviera a leer el libro completo! (risas). Pero una de las cosas que quería mostrar era la unidad de los géneros literarios, cómo uno podía trabajar de la misma manera con la poesía y con la narrativa.

A.B.

A propósito, el formalismo y el estructuralismo trabajan tanto el verso, la versología, como la teoría de la prosa, pero después yo siento que tienden a separarse. Esta unión no se mantiene. Usted también trabajó en versología y en la teoría de la prosa. Ahora me dice que quiso mostrar cómo esto puede ser algo conjunto. ¿Por qué se da esta separación y cómo evitarla? ¿Y se puede evitar, o es una lógica interna de estas disciplinas la que no permite mantener lo que en el impulso inicial es conjunto?

9 Volek, Emil. *Metaestructuralismo: poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid, Fundamentos, 1985.

E.V.

La versología es más específica, es cosa del discurso, eso limita, mientras que la narratología empieza con el discurso, pero luego crea niveles, cuando saltamos al nivel de la historia, del relato. Pero cuando hablamos de géneros literarios, yo creo que operan en todos los textos literarios: poéticos, dramáticos, narrativos, con sus diferencias, por supuesto. Ahí no vería una separación rigurosa.

A.B.

Siempre que hablo con mis estudiantes del ensayo de Jakobson “Lingüística y poética”, aunque entiendo perfectamente cómo funciona la definición de la función poética en el discurso en verso, no sé por qué él habla de la función poética sin mencionar qué ocurre con la prosa...

E.V.

¿Porque no funcionaría?

A.B.

Exactamente.

E.V.

Esa función poética está limitada a la poesía, está limitada al discurso en verso.

A.B.

Entonces hay un problema ahí que no sé cómo resolver. No sé si usted sabe cómo resolver ese problema.

E.V.

Hay muchos problemas con ese esquema. Por ejemplo, cuando Jakobson dice “la función estética o poética es la orientación del signo hacia sí mismo”, el semiótico checo Ivo Osolsobě fue el primero en plantear que esa es la función ostensiva —yo lo intuía, porque Osolsobě fue otra influencia importante, sobre mi concepto de semiótica; pero él lo publicó antes—: la ostensión se da cuando se muestra algo significativamente en su materialidad. Puede ser una cosa, un signo, nosotros. Si nosotros reconocemos que, en realidad, esa orientación hacia sí mismo es la función ostensiva, se libera la función poética para algo diferente. Ahí entra Mukařovský con su nuevo concepto de lo estético, no como limitante,

como excluyente, sino como una función que integra distintos valores en una especie de conjunto estético (en la sección sobre el valor en *Función, norma...*). Esa sería otra crítica a este esquema, entre tantos que se le pueden hacer.

A.B.

Eso pasa cuando uno lee textos tan famosos: es un poco inevitable enseñar apoyándose en estos textos, pero uno mismo no está de acuerdo del todo.

E.V.

Exacto. Es un esquema [el de Jakobson] muy bonito, que es muy fácil de repetir si no se piensa mucho. Cuando se piensa, se desintegran muchas cosas, por ejemplo, ese concepto de “mensaje”. “Mensaje” viene de la cibernética: es entendido como un paquete que se pasa del emisor al destinatario. Pero el mensaje en la comunicación no es un paquete que se pasa así. Ahí puede venir Bajtín: es un mensaje modificado con miras al destinatario y a su universo de valores. Y las complicaciones con un mensaje literario se multiplican. Pero, a lo mejor, está bien partir de ese esquema y criticarlo, o criticar las ambigüedades. Vemos también, en Mukařovský, cuando trabaja con el concepto de “signo” y de “obra signo”, que a veces le pasa que, en lugar de obra signo (es decir, algo muy complejo), se le cuela signo sencillo, y entonces dice disparates. Por ejemplo, en ese trabajo pionero, “El arte como hecho signico”, se habla de la obra como signo en la conciencia de la comunidad: así, si decimos “abuela”, todos los hablantes del idioma saben qué es una abuela, pero *La abuela* de Božena Němcová, el gran libro del siglo XIX checo, no está en la conciencia de los hablantes de la misma manera; es un signo complejo. Si nosotros decimos: “el significado es lo que está en la conciencia del colectivo, etc.”, bueno, *La abuela* de Božena Němcová no está ahí, es un cero. *Don Quijote*, si se piensa en el ámbito hispano, algunos lo recitarán (al menos algo) de memoria y muchos ni han oído de él. Entonces, lo común en la conciencia de todos los hablantes del idioma al final es cero. Se le cuela ese equívoco. Obra signo, ¡muy bien!, pero hay que entender que es algo de un nivel completamente distinto de un signo sencillo. Le pasa a Mukařovský y les pasa a otros.

A.B.

Usted mencionó que casi gana un puesto en Stanford (risas). En general, ¿cómo se siente dentro de la academia norteamericana? ¿Qué lugar encontró allí? ¿Cómo se relaciona usted con las tendencias académicas de los últimos treinta años?

E.V.

Hay que decir una cosa: en mi país, cuando yo salí, había toda esa limitación ideológica, todo ese control político, etc. Entonces salir ya fue una liberación. Y uno tiene que adaptarse a condiciones extranjeras. Ahora, lo que me decía la gente en Alemania, y yo lo creo y lo viví: “usted puede tener un puesto pequeño aquí, a lo mejor, pero nunca va a ser completamente aceptado, nunca va a ser *full Professor*”. En los Estados Unidos esto es muy diferente. No hay esas limitaciones, pero uno trae ciertas limitaciones consigo: no conoce el sistema, no habla el inglés sin acento extranjero, etc. Con todos esos condicionamientos, yo tuve muchísima suerte. Estoy en Arizona, es decir, estoy como un profeta en el desierto, pero felicísimo, porque mi universidad, a la que llegué en el setenta y seis, una pequeña universidad provinciana, ha crecido en estos años hasta ser una potencia mundial.

A.B.

Yo vi que es una de las universidades públicas más grandes.

E.V.

Sí, estamos entre las más grandes, sino la más grande. Además, la parte online es todavía otra dimensión. No hay límites, realmente. Fue un crecimiento tremendo, que se vio reflejado en la inversión, por ejemplo, en la biblioteca, entre otras cosas. En esos años, en los que yo necesitaba materiales (era la época pre-Internet), yo podía conseguir aquí de todo. Para mí, este lugar es un lugar precioso. Si yo hubiera terminado en una pequeña *community college* (como mucha gente de gran talento), donde no hay dinero para estas inversiones, mi desarrollo habría sido diferente. De manera que yo no me quejo de no haber ganado la cátedra de Stanford o de no haber llegado a UCLA. Esa es una parte. Luego viene el contexto académico, del que le contaba: los años setenta y ochenta, de apertura y avidez por nuevas cosas. Después viene esa ola “post”: posestructuralismo, posmodernidad. Yo tuve mis escaresos intelectuales en estas cosas. Y ahora soy un poco como un dinosaurio, que trata de mostrar que es importante tener conciencia de estos aspectos de épocas antiguas, que trata de comunicar a mis estudiantes teorías un poco más sofisticadas, más matizadas. Hoy hemos caído en crítica temática, ideológica, de activismo de género. Todo eso entusiasma a algunos y cansa a otros. Intento mostrar alternativas, mostrar que son importantes, interesantes. Nada más.

A.B.

Me parece importante mostrar que hay alternativas. Aunque debo decir que, cuando yo era estudiante en la Universidad de Moscú, muchos de mis profesores eran muy escépticos frente a todo lo nuevo: posmodernismo era el diablo, el feminismo y el poscolonialismo eran el diablo... Pero, después de haber estudiado y de haber vivido en otras partes, me di cuenta de que tampoco era tan acertada la posición de mis maestros.

E.V.

Es que hay ambientes intelectuales. Yo entiendo esa actitud. Lo tenemos mucho en América Latina. Cuando yo iba allá en los ochenta y noventa, y hasta más reciente, el último libro que leyeron algunos colegas a lo mejor fue en los años sesenta del siglo xx (dicho metafóricamente). Pero ahora hay mucha gente joven más avisada. En los Estados Unidos hay más empuje hacia el cambio, y entonces uno tiene que pensar nuevas cosas. Yo soy un contradictor nato. No se trata de “hay algo nuevo, lo acepto como Biblia”. Lo reflexiono y, lo que veo de interés, lo sitúo en el panorama que tengo. No es un rechazo a lo nuevo. Uno tiene que estar abierto: mientras estemos abiertos y estemos aprendiendo nuevas cosas, vivimos. Cuando dejamos de hacer eso, estamos intelectualmente muertos. Ese aprendizaje es importante, pero debe ser un aprendizaje crítico. De manera que yo no salto inmediatamente cuando viene una nueva ola, pero, después de algún tiempo, reflexiono y, si veo que es importante o interesante para algo, lo integro. Precisamente, si usted tiene en mente ese panorama que le pinté, de los distintos espacios que no se anulan entre ellos, tenemos ahora otro enfoque y hay que ver qué aporta. Siempre hay algo que uno tiene que repensar, y está bien, pero eso no anula el resto. La gente joven, formada en esas ideologías, es todo lo que conoce. Es su problema.

A.B.

Creo que es un buen punto para terminar: mientras estemos abiertos, vivimos.

Sobre el entrevistado

Emil Volek es profesor titular de literatura hispanoamericana y teoría literaria en la Universidad Estatal de Arizona en Tempe. Es compilador y traductor de los dos volúmenes de la *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin* (1992, 1995). Junto a Jarmila Jandová editó la compilación en español de los trabajos sobre estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský (2000; segunda edición 2020), así como una antología de escritos de teoría teatral de la Escuela de Praga (2013). Recientemente vieron la luz dos colecciones de sus obras: *Obra selecta. Literatura cubana e hispanoamericana*. Valencia, Aduana vieja, 2020 y *Despistemes: La teoría literaria y cultural de Emil Volek. Una antología de textos*. Editado y traducido por Andrés Pérez-Simón. Madrid, Verbum, 2018.

Sobre la entrevistadora

Anastasia Belousova es profesora asistente del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia e investigadora del Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú. Hace parte del equipo que desarrolla el CPCL, el Sistema de Información sobre la Poética Comparada y la Literatura Comparada (<https://cpcl.info/>). Algunas de sus publicaciones recientes son: “Política y poética: el hispanismo checo y la Escuela de Praga en Latinoamérica”. *RUS*, vol. 12, núm. 19, 2021, págs. 190-219; “Traducir a Dante otra vez: traducciones argentinas y rusas recientes”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 13-47 y “Rhythm, Syntax, Punctuation: A Distant Analysis of the European Sonnet”. *Studia Metrica et Poetica*, vol. 9, núm. 1, 2022.

Franco Moretti habla de semiótica y de movilidad académica*

Ekaterina Velmezova

Universidad de Lausana, Lausana, Suiza

ekaterina.velmezova@unil.ch

Kalevi Kull

Universidad de Tartu, Tartu, Estonia

kalevi.kull@ut.ee

La entrevista que sigue, hecha a Franco Moretti en 2019 y 2020, comienza enfocándose en su experiencia de trabajo en diferentes ambientes académicos (Italia, Estados Unidos, Suiza) y trata, de forma más general, la diferencia cultural en los distintos enfoques académicos. En la segunda parte, hacemos algunas preguntas relativas a los enfoques cuantitativos en las humanidades y acerca de la relación de Moretti con la semiótica.

Introducción

Esta entrevista es el resultado de la fusión de dos textos distintos. Los textos originales constaban de dos entrevistas más cortas llevadas a cabo de formas diferentes. Una de las entrevistas, oral, fue hecha por Ekaterina Velmezova el 13 de junio de 2019 en la Universidad de Lausana, antes de la sustentación pública de la tesis de maestría de Alina Volynskaya *Pragmática de la novela en clave soviética en los años veinte y treinta del siglo XX: modelos del público lector y redes de comunidad* (supervisada por Franco Moretti, de la Escuela Politécnica Federal de Lausana, EPFL, y por Ekaterina Velmezova, de la Universidad de Lausana). La otra se concretó en una forma epistolar: el 22 de marzo del 2020, se le enviaron por correo electrónico a Moretti varias preguntas adicionales, redactadas por Kull y Velmezova. Moretti respondió

* Esta publicación es una traducción de la entrevista previamente publicada en inglés en *Cahiers du CLSL*, núm. 65, 2021, págs. 91-101. Traducción al castellano por Santiago E. Méndez.

cuatro días más tarde, el 26 de marzo del 2020. Para la publicación, decidimos fusionar las dos entrevistas en una, y seleccionamos los elementos y temas que era más probable que atrajeran la atención de semiólogos profesionales y de historiadores de la semiótica.

Franco Moretti (1950) ha vivido y trabajado en tres países distintos: Italia, los Estados Unidos y Suiza. Por esta razón la cuestión de la movilidad se abordó enseguida, ya a principios de la primera entrevista.

FRANCO MORETTI

(*risas*) Ah, la movilidad... En este momento me estoy ocupando de la tragedia, la tragedia es lo opuesto de la movilidad: las personas están atrapadas en un sitio, no pueden moverse.

EKATERINA VELMEZOVA & KALEVI KULL

Sí, pero ¿cómo influyó en su investigación su movilidad, su movilidad profesional? Italia, Estados Unidos, Suiza...

F. M.

Influyó en mí de muchas maneras distintas. Al principio, en Italia, hace al menos cuarenta y cinco años, cuando comencé a trabajar de profesor universitario —todavía no era profesor, claro—, usted sabe, los jóvenes eran un poco como soldados, como funcionarios públicos, como empleados del Estado, en general: nunca se trabaja donde se vive, uno es mandado a otra parte. Así que yo empecé en una universidad muy pobre y muy pequeña de Salerno. Venía de Roma, había estudiado en Roma, pero mi primer año laboral fue en Salerno, y los estudiantes provenían de la que era, quizás, una de las áreas más pobres de Italia y, por lo tanto, [una de las áreas] con peores colegios. Por eso no sabían casi nada. Al principio pensé que era terrible, pero luego me di cuenta de que me obligaba a repensar cada asunto desde los propios cimientos, porque nada podía darse por hecho. Así que no di nada por hecho cuando empecé. Era mucho esfuerzo, pero también me liberó mucho de las ideas recibidas. Y la segunda cosa importantísima que aprendí de esta experiencia fue que, para mí la enseñanza debía tener un componente democrático muy fuerte. Todo lo que uno dice debería ser comprensible para cualquier veinteañero dispuesto a pensar. Como él o ella estaba dispuesta a pensar y a leer algunos libros, yo tenía el deber de explicar todo; eso me ha producido un gran desprecio, y

desprecio es la palabra adecuada, por todas esas estrellas académicas que han creado su celebridad a partir de la falta de claridad. Eso es puro oscurantismo, es antidemocrático. Muchas de ellas son izquierdistas. En gran parte de la izquierda académica, sobre todo en Estados Unidos, un montón de falta de claridad. Eso es justo lo opuesto de la democracia.

Esa fue la primera movilidad, Salerno. Luego me fui a los Estados Unidos. Y allí, [pensándolo ahora], las cosas eran distintas. La universidad italiana no le pedía hacer nada a uno. ¡Es otro mundo, otro mundo! Quiero decir, en principio, hay que trabajar, pero si no [se quiere], no se trabaja. Por supuesto, si uno es joven y cree que puede añadirle algo a enseñar...pero ese es un condimento diferente. Nadie me habría dicho “debería enseñar esto”, no. Cuando me fui a los Estados Unidos —me parece que después fue diferente, cuando estaba en [la Universidad de] Columbia—, y cuando llegué allí, creía que seguramente quería ocuparme de —y escribir un libro sobre— la tragedia. Pero en los Estados Unidos es muy importante lo que les interesa a los estudiantes, es como un principio del mercado. Así que lo dejaron claro: sí, yo podía dar alguna clase sobre la tragedia de vez en cuando, pero querían que diera clases sobre la novela, la novela decimonónica y el modernismo. Así que mi libro sobre la tragedia se pospuso y se pospuso, porque era sobre [un] tema que en verdad a nadie le importaba mucho. Y eso me forzó a ocuparme mucho de la novela, algo que no había previsto. Pero fue un placer. De verdad he aprendido algo sobre el género, y me he convertido en un especialista, algo que no había sido en Italia. En cambio, en Italia había hecho un poquito de todo.

Y luego [hubo] un desplazamiento dentro de los Estados Unidos, un ir a Stanford, y en Stanford tuve... Columbia queda en medio de Manhattan, en medio de Nueva York, entonces se trabaja fuera del salón, es la calle, está sucio... Mientras que Stanford, imagínese un campus como este [aquí] en Lausana, pero diez veces más abstracto y sin gente. El patio central de Stanford es gigantesco. Es como cuatro veces este edificio.² Y muy a menudo uno trabaja allí y hay, de pronto, veinte personas en ese espacio gigantesco, que es como la Plaza de San Pedro, porque así se construyó ese edificio; es una universidad pequeña. Esto no crea una buena atmósfera para las humanidades. Las humanidades tendrían que estar en el mundo real. Pero es muy bueno para la especulación abstracta, y por eso en Stanford se me hizo concebible hacer este laboratorio literario, todo este

2 El edificio Anthropole de la Universidad de Lausana (todas las notas son nuestras, E. V. & K. K.).

experimento...³ Me encerraba en un cuarto con veinte estudiantes y podíamos conducir estos experimentos, porque un laboratorio [...] necesita protección del mundo exterior. En este sentido, las humanidades y los laboratorios de humanidades no necesitan ser opuestos, de hecho... pero, de algún modo, me pasó algo en Columbia y lo opuesto en Stanford; entonces, con cada paso más, creo que lo que he aprendido de estas experiencias es que cada lugar al que uno va crea problemas, hubo problemas en toda parte, obviamente...

E. V. & K. K.

Así es la vida misma.

F. M.

Exacto. Pero también crea oportunidades. Y no son oportunidades evidentes. Hay que ensayar, y...eso también lo he disfrutado.

E. V. & K. K.

Sí, entonces lo que usted quiere decir es que el espacio mismo puede influir en la investigación.

F. M.

Sí, exacto. Porque el espacio nunca es solo espacio, ¿cierto? No es como una caja en la que se ponen un par de zapatos. El espacio es un sistema de relaciones sociales y humanas.

E. V. & K. K.

Y no es homogéneo.

F. M.

No es homogéneo, ¡para nada! Entonces...llegué de Verona y me di cuenta de que las peticiones de los estudiantes [representan] un factor importante en los cursos que da un profesor. Esto no se le había ocurrido nunca a un profesor italiano, simplemente no era una parte del sistema. Como ya dije, también creó ciertas consecuencias... De modo que disfrutaba mudarme. Me parece que la movilidad es buena, que le permite a uno liberarse de la costumbre. De pronto

3 Ver las actividades actuales del Laboratorio Literario de Stanford en "Standford".

un poco menos hoy, porque ahora el mundo es más homogéneo. Sí, es abierto, pero es más homogéneo. Antes era más [variado].

E. V. & K. K.

¿Cree que hoy no es tan importante mudarse?

F. M.

No lo sé... Me fui a Salento, la movilidad número uno, cuando tenía veintinueve. Me fui a Columbia, [en] Nueva York, movilidad número dos, cuando tenía cuarenta. Me fui a Stanford, la movilidad número tres, cuando tenía cincuenta. Ahora tengo sesenta y nueve, me jubilé y me mudé hace cuatro años a Suiza por razones familiares. Claro, sigo leyendo, estudiando, escribiendo...

E. V. & K. K.

¿Considera importante el impacto de las diferencias culturales en los enfoques científicos? Por ejemplo, al parecer el interés por los aspectos nomotéticos de las artes y las humanidades ha tendido a ser relativamente mayor en Europa oriental que en otras partes. Tome de ejemplo las obras que discuten la ley de Zipf: la mayoría suele venir de esa región. ¿U hoy tendrían que considerarse marginales las diferencias culturales y geográficas en los enfoques académicos?⁴

F. M.

Ese es un asunto bien interesante. Es claro que la esfera intelectual y científica se ha hecho cada vez más homogénea en las últimas décadas, sobre todo en Estados Unidos, pero, sin duda, sigue siendo diferenciada, sobre todo en Europa. ¿Es simplemente un sistema “residual” de diferencias? Sospecho que sí. Sería importante descubrir mecanismos para la *producción* de nuevas diferencias. Pero, en ese sentido, no tengo ni idea por dónde comenzar.

E. V. & K. K.

¿Lee mucho? ¿Le gusta leer? ¿Qué lee ahora? En una discusión sobre su libro *Lectura distante*,⁵ alguien dijo que seguro a usted no le gustaba leer, que usted simplemente no disfrutaba leer, y que por eso había inventado el método de la lectura distante: digitaliza en lugar de leer...

⁴ Ver Tamm y Kull.

⁵ Moretti, *Distant reading* (traducción al castellano en Moretti, *Lectura distante*).

F. M.

(*risas*) Por desgracia, con el tiempo ha cambiado. Es decir que cuando era joven me encantaba leer, y, ya sabe, allí no le decíamos el canon, pero leí todo lo canónico: literatura europea, rusa, francesa... Me formé en inglés, pero, en realidad, para mí el alemán y el francés eran al menos tan importantes como el inglés, si no más importantes, las literaturas. Y el ruso, el español... Luego, cuando empecé a estudiar, cuando me di cuenta de cuánto, de cuán grande era el archivo de los textos olvidados y empecé a pensar en métodos para entender lo que hay allí, entonces (es cierto) no pueden leerse cientos de miles de novelas o de otros textos. Entonces la lectura se convierte en algo menos importante, incluso en mi trabajo académico. Pero he leído, no diría que todas... pero todas las novelas principales de Tolstoi, de Dostoievski, de Balzac, de Stendhal, y las releo. Por alguna razón, nunca me ha interesado la literatura contemporánea. No sé por qué. Sí, ahora leo menos, lo cual me apena. Ahora mismo leo muchas obras de teatro porque quiero empezar otra vez a ocuparme de la tragedia. Trato de leer novelas contemporáneas en francés porque quiero aprender francés un poco mejor... Pero es cierto que leo menos en parte porque el trabajo en la lectura distante ha fomentado formas diferentes de relacionarse con la literatura. Pero no es que no me guste leer.

E. V. & K. K.

(*risas*) Claro... Aquí en Lausana, los lingüistas del Departamento de Eslavística se ocupan de la historia de las ideas lingüísticas. Tenemos un gran interés en textos así, por supuesto. Personalmente [Velmezova], lo heredé de mi formación académica en Moscú: en Moscú me formé en el marco de la parte moscovita de la escuela semiótica de Moscú-Tartu...

F. M.

Uno de mis mejores estudiantes —no, esa no es la palabra; es mi amigo— acaba de terminar su doctorado en Tartu, y pronto se va a publicar un ensayo que escribimos juntos. Él es ucraniano, pero se fue a Tartu porque quería ver si aún quedaba allí algo del espíritu de Lotman...

E. V. & K. K.

¿Oleg Sobchuk?⁶

6 Oleg Sobchuk obtuvo su maestría en semiótica del Departamento de Semiótica de la Universidad de Tartu en el 2013, y sustentó su tesis de doctorado (*Graficar la evolución*

F. M.

¡Sí, Sobchuk!

E. V. & K. K.

Él estuvo [en el grupo que] tradujo al ruso su libro sobre la lectura distante.⁷ Ahora ese libro es muy popular en el mundo académico ruso, algunos colegas rusos discuten muy vivamente sus teorías.⁸ ¿Cree que el método de la lectura distante podría usarse con éxito para que funcione con teorías académicas, y no solo con la literatura? La situación es muy parecida: leemos los que se consideran los más importantes textos académicos, pero hay tantos que siguen siendo desconocidos, tantos que nadie lee solo porque no hay tiempo...

F. M.

Sí, ese es un aspecto particular del archivo de los estudios culturales, hablamos de eso en el texto [que estoy preparando] junto a Oleg Sobchuk, aplicando la metodología de la lectura distante al estudio de los textos en las humanidades.⁹

E. V. & K. K.

¿Hay alguna disciplina a la que, en principio, no le ataña esta metodología?

F. M.

Hay muchas disciplinas sobre las que sé muy poco. Pero en los últimos años aprendí musicología digital. En realidad, la musicología está ahora muy avanzada, porque el lenguaje musical está muy formalizado y, de hecho, incluso cuantificado, literalmente. Así que hay musicología digital. Hay... es más difícil, pero hay historia digital del arte. Hay ahora [un] estudio cuantitativo de la filosofía, del lenguaje filosófico. Desde luego que hay de literatura y de historia, ha habido estudios de películas, de estudios jurídicos. Parecería que casi todo puede cuantificarse. Aun si es mucho más fácil, desde luego, cuantificar la música que el lenguaje, mucho más fácil hacerlo con el lenguaje que con las

artística: un ensayo de teoría [Charting Artistic Evolution: An Essay in Theory], supervisado por Arne Merilä y Franco Moretti) en el 2018 en la misma universidad.

7 Ver Moretti, *Dal'nee čtenie*.

8 Tan solo un ejemplo: Pilščikov.

9 Ver Moretti y Sobchuk.

imágenes. Así que hay diferentes niveles, pero no hay un límite más allá del cual no se pueda aplicar la metodología.

E. V. & K. K.

En cuanto a, por ejemplo, la biología o la química o la física, es mucho más fácil con ellas, ¿cierto?

F. M.

Sí. Ya están matematizadas a tal nivel que solo cabe soñar en las humanidades. Estas disciplinas están muy abiertas a la metodología de la lectura distante.

E. V. & K. K.

En efecto, en el mundo físico las leyes son precisas y, por lo tanto, la descripción matemática funciona muy bien. Además, las ciencias físicas no estudian el significado. En cambio, en el mundo de la vida y de la cultura las regularidades son creadas y establecidas, ante todo, por los mismos procesos vitales. Son algo difusas, permiten excepciones y a menudo son algo locales, consciente o inconscientemente convencionales. ¿Significa esto, entonces, que la cuantificación y la matematización en las ciencias que tratan de la vida y la cultura tendrían que ser fundamentalmente diferentes que la matematización en las ciencias físicas?

F. M.

Todas las leyes “históricas” son generalizaciones más que leyes en el sentido físico. Si esto las hace “fundamentalmente diferentes”, y si esta diferencia crea un escenario del todo *sui generis* para la cuantificación en las ciencias sociales y humanas, aún está por verse.¹⁰

E. V. & K. K.

Como ya dije, la historia del arte es la que parece ser la más problemática, en cuanto a la digitalización y a la posibilidad de aplicar la metodología que ha descubierto, ¿cierto?

¹⁰ Ver, también, Moretti, “Under” con respecto a la relación entre enfoques interpretativos y enfoques cuantitativos.

F. M.

Sí, las imágenes y el arte, [la] historia del arte, son, en mi opinión, lo más difícil de digitalizar porque ahí no hay ningún alfabeto. Hay alfabeto en el lenguaje, hay alfabeto en la música, y así, pero en el arte... No hay nada así.

E. V. & K. K.

Entonces es el problema del código.

F. M.

El problema del código, sí. O de la articulación del código, si lo prefiere.

E. V. & K. K.

Por lo tanto, es un problema semiótico.

F. M.

Sí, es un problema semiótico.

E. V. & K. K.

Hoy ya hemos mencionado su cooperación con semiólogos. Su trabajo sobre la lectura distante y sobre las humanidades digitales puede entenderse como parte de (y, al mismo tiempo, como apoyo para el desarrollo de) la semiótica cuantitativa general. Por mucho tiempo, los aspectos cuantitativos de la semiótica han sido estudiados más bien como algo secundario, por eso es probable que veamos aquí un desarrollo nuevo del campo. En un libro reciente editado por David Compagno, *Análisis semiótico cuantitativo*¹¹ se menciona su trabajo en ese sentido. ¿Aceptaría el punto de vista según el cual su obra se interpreta como un avance en el desarrollo de la semiótica cuantitativa?

F. M.

En principio, sí, aunque no estoy seguro de que el componente semiótico de mi contribución sea lo bastante fuerte como para merecer tal descripción. Me habría gustado hacer más en ese sentido.

11 Ver Compagno; ver, también, Lacková y Faltýnek.

E. V. & K. K.

¿Puede describir brevemente su relación con la semiótica, desde la primera vez que se encontró con el concepto? ¿Y quiénes son los semiólogos cuya obra fue (o sigue siendo) más interesante (o importante) para usted? ¿Cuál es su actitud frente a la semiótica? ¿Ha colaborado con semiólogos? Si lo ha hecho, ¿fue fructífero para usted?

F. M.

En general, mi relación con la semiótica no fue muy fuerte, porque primero estuve bajo la influencia de los formalistas rusos y después del estructuralismo francés (y, en menor medida, del checo). En ese momento, no había mucho “espacio” mental para otras influencias del mismo tipo. Leí muchas cosas de Lotman (y de Uspenski), pero nunca remplazaron los modelos que había asimilado antes. Empecé la universidad en 1968. Y en esa época, mediados de los sesenta, mediados de los setenta, hubo un momento en el que el marxismo y la semiótica parecieron poder reconciliarse, y hubo algunos gigantes, como el joven Umberto Eco, el joven Roland Barthes, hasta cierto punto, incluso Lotman y Uspenski. Fue un momento en el cual, incluso si nunca he estudiado lingüística, leí mucho. De Saussure, Jakobson, etc. Aunque quizá debería sentir vergüenza de confesar esto, nunca he leído completo el *Cours saussuriano*. Lo que leí de Saussure lo leí en italiano, y no puedo decir que haya tenido mucha influencia en mi obra. Me parece que ni siquiera he citado nunca a Saussure... Como quiera que sea, los dos libros más importantes de teoría literaria, que leí literalmente en dos días, fueron la colección de Todorov *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* y la *Teoría de la novela* de Lukács.¹² Toda mi vida ha sido un intento por combinar estas dos cosas. De hecho, en la última década el trabajo cuantitativo ha incrementado el aspecto formalista, porque hay que estudiar el lenguaje...

E. V. & K. K.

Si la reconciliación entre Lukács y el formalismo ruso ha sido y es uno de sus mayores intereses, permítanos preguntarle lo siguiente: ¿está de acuerdo en que este problema puede formularse, en términos de Lukács, como un problema de armonía versus alienación entre la “vida” y la “forma”? ¿O tal vez entre la

12 Todorov, *Théorie; I formalisti; Teoría*; Lukács, *Die Theorie; Teoria; Teoría; The Theory*.

construcción de sentido y las reglas? ¿Cree que el enfoque cuantitativo puede, de algún modo, posibilitar [un análisis] y tal vez ayudar a resolver el problema?

F. M.

La forma en que esto apareció ante mí —¡hace medio siglo!— fue más o menos así: uno podía ver la forma centrándose en su mecanismo interno, como los formalistas, o en su significado histórico, como Lukács. (Para Lukács, el significado de “forma” cambia con los años, pero me interesaba su trabajo inicial, sobre todo la *Teoría de la novela*). La apuesta era reconciliar estos dos enfoques y actitudes. Tal como sucedió, la gran mayoría de quienes siguen el enfoque cuantitativo no se interesan en la forma, entonces la pregunta ha desaparecido del horizonte.

E. V. & K. K.

Entonces su enfoque puede compararse con el estructuralista, en particular con su interés en los aspectos formales. ¿Está de acuerdo?

F. M.

Sin duda, sí. No tengo ningún problema con eso. Por desgracia, lo que pasó es que, como usted sabe, la lingüística y los estudios literarios eran muy cercanos en los sesenta y los setenta, pero luego, por ahí en los ochenta, noventa... En Stanford, fui uno de los que, de hecho, fuimos al Departamento de Lingüística para tratar de encontrarnos y conversar... Me he dado cuenta de que la lingüística ha cambiado mucho como disciplina. Está mucho más desarrollada, y es mucho más abstracta, es mucho más matemática: es de veras una disciplina mucho más complicada que hace cincuenta años. Así que no es fácil recombinar estas cosas. Y mientras tanto la semiótica como tal apenas existe ahora, ¿cierto? ¿Hay en algún lugar departamentos de semiótica?

E. V. & K. K.

Sí, desde luego, pero aquí no, por ejemplo. No tenemos casi nada en Lausana.

F. M.

Aquí no, exacto. En Ginebra [tampoco]; allá no tienen nada.

E. V. & K. K.

En Tartu hay un Departamento de Semiótica.

F. M.

(risas) En Tartu, desde luego, ¡es la capital mundial de la semiótica!

E. V. & K. K.

¿Cuáles considera que son sus logros académicos más importantes?, ¿los resultados de su trabajo académico?

F. M.

¿Le gusta el cine? Si le gusta Stanley Kubrick, por ejemplo, ¿cuál es su mejor película? Su primera película fue una gran película bélica, *La patrulla infernal* [*Paths of Glory*]. Luego hizo cine negro, *Casta de malditos* [*The Killing*]. Luego hizo una de esas películas mitológicas de la Antigua Roma, *Espartaco*. Luego hizo *Dr. Insólito* [*Dr. Strangelove*], una distopía sobre la guerra atómica. Luego hizo *2001: Odisea del espacio...* ¿Cuál fue su mejor película? El hecho es que cambiaba todo el tiempo. Si tengo que colmarme de elogios, diría que he hecho más o menos lo mismo. Empecé con una colección de ensayos que mezclaba alta cultura con cultura de masas: *Drácula*, *Frankenstein*, etc. Luego escribí un libro sobre la novela de formación en Europa.¹³ Luego escribí un libro sobre la épica moderna.¹⁴ Ese se asemeja al libro sobre la novela de formación, pero ya era bastante diferente. Y tiene una estructura conceptual muy diferente, porque estaba basado en la teoría evolucionista. Después, mi cuarto libro fue el *Atlas de la novela europea*,¹⁵ que era una cartografía de la novela europea. El quinto [...] fue *Gráficas, mapas, árboles (La literatura vista desde lejos)*,¹⁶ que fue el inicio del método cuantitativo. El sexto y el séptimo, que aparecieron juntos, fueron *Lectura distante* y *El burgués*.¹⁷ Ahora acabo de publicar un libro que se basa en cinco conferencias de mi última clase, una clase introductoria para estudiante[s] de pregrado en Stanford. Así que cada libro ha sido diferente de los anteriores, más o menos. Ese ha sido mi gran logro.

13 Moretti, *Il romanzo*. Traducido al inglés: Moretti, *The Way*.

14 Moretti, *Opere mondo*.

15 Moretti, *Atlante* (traducción al inglés: Moretti, *Atlas of the European Novel*; traducciones al castellano: Moretti, *Atlas de la novela europea*).

16 Moretti, *La letteratura*; *Graphs* (traducción al castellano: Moretti, *La literatura*).

17 Moretti, *The Bourgeois* (traducción al castellano: Moretti, *El burgués*).

E. V. & K. K.

Seguramente es como con los hijos: los quiere a todos.

F. M.

Sí, todos mis juguetes son mis juguetes favoritos. El que quiero más es el libro sobre la novela de formación, pero no sé si sea el mejor libro...

E. V. & K. K.

En *Por la humanidad: la novela de formación en la cultura rusa*,¹⁸ Lina Steiner le presta mucha atención al enfoque semiótico de Lotman en su análisis de la novela de formación.

F. M.

Por desgracia, no conozco el libro de Steiner. Con respecto a la semiótica de Lotman, no soy un experto, pero el libro en el que más lo usé fue en *La senda del mundo*, que también está dedicado a la novela de formación.¹⁹ Así que puede haber una especie de afinidad electiva entre el sistema de Lotman y esta gran forma narrativa... En cuanto a mi libro sobre la novela de formación, cuando lo leo, me doy cuenta de que disfruto cambiar todo el tiempo. Disfruto más abrir puertas que crear todo un hogar.

E. V. & K. K.

Eso es la movilidad.

Obras citadas

Compagno, Dario, editor. *Quantitative Semiotic Analysis*. Cham, Springer, 2018.

Lacková, Ludmila, y Dan Faltýnek. "Can quantitative approaches develop bio/semiotic theory?". *Biosemiotics*, vol. 14, núm. 2, 2021, págs. 237-240. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12304-021-09443-x>

Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlín, Cassirer, 1920.

———. *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*. Milán, Sugar, 1962.

¹⁸ Steiner.

¹⁹ Ver nota 14.

- . *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Londres, The Merlin Press, 1971.
- . *Teoría de la novela. Ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires, Godot, 2010.
- . Moretti, Franco. *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*. Turín, Einaudi, 1997.
- . *Atlas de la novela europea 1800-1900*. México/Madrid, Siglo XXI, 1999.
- . *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Madrid, Trama, 2001.
- . *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. Londres/Nueva York, Verso, 1998.
- . *Dal'nee čtenie*. Moscú, Izdatel'stvo Instituta Gajdara, 2016.
- . *Distant Reading*. Londres, Verso, 2013.
- . *El burgués: Entre la historia y la literatura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- . *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Londres, Nueva York, Verso, 2005.
- . *anzo di formazione*. Milán, Garzanti, 1986.
- . *La letteratura vista da lontano*. Turín, Einaudi, 2005.
- . *La literatura vista desde lejos*. Barcelona, Marbot, 2007.
- . *Lectura distante*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- . *Opere mondo: Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Turín, G. Einaudi, 1994.
- . *The Bourgeois: Between History and Literature*. Londres/Nueva York, Verso, 2013.
- . *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres, Verso, 1987.
- . *Un paese lontano: Cinque lezioni sulla cultura americana*. Turín, Einaudi, 2019.
- . “Under which king, Bezonian? Literary studies between hermeneutics and quantification”. *Porównania*, vol. 26 núm.1, 2020, págs. 315-328. DOI: <https://doi.org/10.14746/por.2020.1.18>
- Moretti, Franco, y Oleg Sobchuk. “Hidden in plain sight: Data visualization in the humanities”. *New Left Review*, núm. 118, 2019, págs. 86-115.
- Pilshchikov, Igor. “Franko Moretti i novyj kvantitativnyj formalizm”. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, núm. 150, 2018, págs 39-45.
- . “Formalismo cuantitativo ‘viejo’ y ‘nuevo’ (El Círculo Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 265-295. DOI: <http://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98440>
- “Stanford Literary Lab”. *Stanford*. Web. 24 de abril de 2023.
- Steiner, Lina. *For Humanity's Sake: The Bildungsroman in Russian Culture*. Toronto, University of Toronto Press, 2011.

- Tamm, Marek, y Kalevi Kull. "Toward a reterritorialization of cultural theory: Estonian theory from Baer via Uexküll to Lotman". *History of Human Sciences*, vol. 29, núm. 1, págs. 75-98. DOI: <https://doi.org/10.1177/0952695115617407>
- Todorov, Tzvetan, compilador. *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico*. Torino, Einaudi, 1968.
- . *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1970.
- . *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*. París, Seuil, 1965.

Sobre el entrevistado

Franco Moretti es historiador de la literatura y teórico literario. Ha enseñado en las universidades de Salerno (1979-1983) y Verona (1983-1990); en los Estados Unidos, en Columbia (1990-2000) y Stanford (2000-2016), donde en el 2000 fundó el Centro para Estudio de la Novela y en 2010, junto con Matthew Jockers, el Laboratorio Literario de Stanford. Entre sus libros se destacan *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (Londres, Verso, 1987), *The Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez* (Londres/ Nueva York, Verso, 1996), *Atlas of the European novel, 1800–1900* (Londres/Nueva York, Verso, 1998), *Distant Reading* (Londres, Verso, 2013), *The Bourgeois: Between History and Literature* (Brooklyn, N.Y., Verso, 2013).

Sobre la y el entrevistador

Ekaterina Velmezova es una filóloga rusa y suiza, profesora en la Universidad de Lausana de eslavística, historia y epistemología de las ciencias del lenguaje en Europa Oriental. Su investigación se enfoca en el campo de la etnolingüística rusa y checa, además de abordar la historia y la epistemología de las ciencias del lenguaje en Europa Central y Oriental.

Kalevi Kull es un biosemiólogo estonio, profesor del Departamento de Semiótica de la Universidad de Tartu. Sus intereses de investigación giran alrededor de biosemiótica, semiótica general, teoría de la evolución y biología teórica.

Sobre el traductor

Santiago E. Méndez es magíster en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia. Fue miembro del grupo de investigación en literatura comparada Contrapuntos y del comité editorial de la revista estudiantil *Yasnaia Poliana*. Entre sus intereses se encuentran la literatura rusa, el romanticismo europeo, la literatura victoriana y la cultura visual.



Traducciones

Modelos y métodos computacionales para la crítica literaria: el estado del arte*

Fabio Ciotti

Universidad de Roma “Tor Vergata”, Roma, Italia

fabio.ciotti@uniroma2.it

EN EL CURSO DE LOS últimos quince años, el multiforme campo de estudios bajo el nombre de Humanidades Digitales se ha convertido en un fenómeno de importancia primordial tanto en el mundo de la investigación y la enseñanza universitaria (si bien la diferencia entre los distintos contextos nacionales sea relevante y el reconocimiento institucional inadecuado, en especial en nuestro país) como en el debate cultural.¹

En la historia de la relación entre tecnologías informáticas digitales y ciencias humanas algunas áreas disciplinares han jugado tradicionalmente un papel estimulante. Aunque hoy el campo de las ciencias históricas parezca estar a la vanguardia, uno de los pilares de este vínculo ha sido el dominio de las ciencias literarias, hasta el punto de que la etiqueta disciplinar de Estudios Literarios Digitales (*Digital Literary Studies*) ha adquirido autonomía propia, sancionada hace algunos años por el valioso y voluminoso *Companion to Digital Literary Studies*, que siguió al más conocido *Companion to Digital Humanities*.

* Ciotti, Fabio. “Modelli e metodi computazionali per la critica letteraria: lo stato dell’arte”. *L’Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell’ADI–Associazione degli Italianisti, 9, 10, 11 y 12 de septiembre de 2015, Roma, Italia. Editado por Beatrice Alfonzetti et al. Roma, Adi editore, 2017, págs. 1-11. Traducido por Elena Pérez Palacio y revisado por Anastasia Belousova.

1 En el resto del artículo, por brevedad, usaremos el acrónimo HD en lugar del nombre completo. La literatura sobre la definición disciplinar y la evolución de este campo es ahora sobreabundante: nos limitamos a señalar *Defining Digital Humanities* y, en particular en el mismo volumen, la excelente reconstrucción histórica de Vanhoutte, “The Gates of Hell. History and Definition of Digital | Humanities | Computing” (págs. 119-156). Para una panorámica histórica italiana ver Orlandi y Ciotti, “A landscape”. Fundamental para una visión de conjunto de la pluralidad de temas y enfoques que componen las HD es el monumental *A Companion to Digital Humanities* y su reciente segunda edición *A New Companion to Digital Humanities*.

Esta centralidad parece natural si se considera cómo la edición y la codificación digital de textos y documentos (entendidos ora como fuentes primarias ora como literatura secundaria) representan un componente fundamental para todas las HD y no solo para los estudios digitales de orientación literaria.² Pero, en este artículo, no me detendré sobre cuestiones concernientes a la edición digital, temas y técnicas ya ampliamente tratadas y experimentadas en el contexto italiano. En su lugar, pretendo proponer algunas reflexiones sobre el estado del arte de los métodos computacionales para el análisis textual y la crítica literaria, ámbito que, en el panorama de los estudios literarios italianos, parece hoy todavía restringido.

La tradición del análisis computacional de los textos

Los métodos y los instrumentos de análisis textual (*text analysis*) han contribuido a la construcción y evolución de las HD desde sus orígenes que, como es conocido, se remontan a los primeros experimentos de automatización del análisis lexical del vocabulario de Santo Tomás por parte del Padre Roberto Busa.³ Como uno de los pioneros y más acreditados estudiosos en este campo, el anglista David Hoover ha observado que “el análisis textual asistido por computadores tiene una larga y rica historia a pesar del hecho de que, como ha sido frecuentemente anotado, no haya sido ampliamente adoptado por los estudios literarios contemporáneos”⁴ (“Textual Analysis” s. p.).

Claro está que la estrecha relación con la lingüística computacional, disciplina muy correlacionada con las HD y que desde hace mucho tiempo goza de una dignidad institucional consolidada, ha jugado un papel importante en esta presencia histórica. El análisis textual computacional, justamente, tiene fundamentos comunes e instrumentos operativos compartidos con la lingüística de los *corpus*; basta pensar en la tradición de los léxicos y

2 La bibliografía sobre el tema no tiene fin. Para una introducción sobre estos temas referimos a Ciotti, *Il manuale*; una discusión teórica y técnica sobre los límites del XML para las ciencias humanas se encuentra en Ciotti, “La rappresentazione”. Sobre la *Text Encoding Initiative*, se pueden consultar obviamente los numerosos documentos disponibles en el sitio del TEI Consortium.

3 Para una biografía del padre Busa y una reconstrucción de su papel intelectual en la historia de la informática humanista, ver el reciente *Roberto Busa, S.J. and the Emergence of Humanities Computing: The Priest and the Punched Cards* de Steven E. Jones.

4 La traducción de las citas del inglés es de Elena Pérez Palacio.

concordancias. Pero tales raíces son al mismo tiempo (al menos en parte) la causa de la limitada recepción en el ámbito crítico literario de la que Hoover se lamenta.

La imposibilidad de superar la barrera del significativo en ámbito informático, por así decirlo, ha restringido las capacidades de las técnicas de análisis textual tradicional a los métodos puramente cuantitativos (conteo y análisis de la distribución de *token* sublexicales, lexicales y morfemáticos), dando origen a la estilometría computacional clásica. Ciertamente, en este ámbito no han faltado contribuciones interesantes. Para limitarnos a los pioneros, basta pensar en los trabajos de Paul Fortier sobre tematología en la literatura francesa, basados en el análisis estadístico de la distribución de *clusters* lexicales,⁵ o los de John Burrows sobre el lenguaje de los personajes en la narrativa de Jane Austen, basados en el uso de métodos estadísticos como el análisis de grupos (*cluster analysis*) y el análisis de componentes principales (*principal component analysis*).⁶ Y, permítaseme recordar, como eminente ejemplo de estudio crítico basado en métodos de computación tradicionales, el trabajo sobre *Memoriale* de Paolo Volponi publicado en *Letteratura Italiana Einaudi* por Giuseppe Gigliozzi, una de las figuras más prominentes de la informática humanista de la escuela romana, lamentablemente fallecido de manera prematura. Finalmente, no olvidamos la gran relevancia y los interesantes resultados obtenidos por un área de investigación estrechamente conectada a la estilometría clásica, la de los estudios de atribución, que han tenido una importancia notable en los estudios anglísticos (como consecuencia de las conocidas problemáticas de atribución shakesperianas) y de la Antigüedad clásica.⁷

El hecho es que, si para los estudios lingüísticos o atributivos la cuantificación de las formas es un dato suficiente para suministrar evidencia de conclusiones científicamente relevantes, en los estudios literarios, el problema del significado y de la interpretación es ineludible. Por esto, si bien no han faltado resultados

5 Ver Fortier y McConnell; Fortier.

6 Ambas son técnicas de análisis lineales que permiten crear grupos de datos (en nuestro caso de textos) con base en la similitud de su distribución. Ver Burrows.

7 La literatura sobre métodos cuantitativos para la atribución es bastísima. Recordamos solamente a Joula; Craig y Kinney; Love. Recientemente, en el debate literario italiano, estos métodos han salido a escena por su uso en la demostración de la naturaleza apócrifa del *Diario Postumo* de Montale, sobre el cual se puede consultar: Italia y Canettieri; pero, sobre todo, el amplio y documentado volumen de Condello.

críticos notables, los métodos computacionales no han tenido una influencia satisfactoria en los estudios literarios “tradicionales”, permaneciendo confinados en un enclave que crece en dimensiones, pero que no logra amalgamarse con el territorio que lo rodea.

Esta es una situación que ha estado bien presente en la conciencia de algunos de los estudiosos más sagaces teórica y epistemológicamente. Por ejemplo, Jerome McGann, en el prefacio a su influyente libro del 2001, *Radiant Textuality*, escribe:

La tecnología digital usada por académicos humanistas se ha enfocado casi exclusivamente en métodos para organizar, acceder y diseminar grandes *corpus* de materiales y en ciertos problemas especializados de estilística y lingüística computacional. Sobre este punto los estudios rara vez enfrentan aquellas preguntas sobre interpretación y reflexión autoconsciente que son preocupaciones centrales para la mayoría de académicos y educadores en las humanidades [...]. El campo general de la educación y la academia humanista no se tomará en serio el uso de la tecnología digital hasta que se demuestre cómo sus herramientas mejoran el modo en que exploramos y explicamos obras de arte —hasta que, precisamente, expandan nuestros procedimientos de interpretación. (xi-xii)

Pocos años después vuelve sobre este tema uno de los teóricos y metodólogos más acreditados del campo de las HD, Willard McCarty, quien en una serie de trabajos lamentó el papel puramente instrumental de los métodos computacionales para la crítica literaria:

La informática literaria está confinada a probar evidencia a favor o en contra de lo que ya conocemos o sospechamos. Está fuertemente inhibida en su capacidad de sorprender. Proveer evidencia parece justificación suficiente, pero la evidencia se torna cada vez más problemática en la medida en que el volumen de información excede la norma de las prácticas críticas formadas antes del crecimiento exponencial de recursos en la red. A medida que este volumen crece también lo hace la probabilidad de una escogencia arbitraria, así como la facilidad con la que una afirmación puede estar conectada con cualquier otra. Los buenos críticos pueden hacer mejores investigaciones al encontrar más de lo que necesitan; los críticos mediocres pueden prontamente

convertirse en peores con facilidad. El punto, no obstante, es que la informática literaria ha fungido de esta manera solo como una sirvienta callada y obediente, y no ha hecho mucho para rescatarse a sí misma de esta posición de debilidad desde la cual difícilmente puede realizar los beneficios que sus fieles le reconocen. Ha hecho poco por la educación metodológica de los académicos. (40-41)

McCarty sugiere que la causa principal de ese escaso impacto es la insuficiente definición teórica de la noción de texto en los estudios literarios digitales. Aun así, me parece posible decir que si un tema ha sido debatido desde hace tiempo, aunque sea solo en la reflexión teórica y metodológica sobre los procesos de codificación digital, es justamente aquel sobre la naturaleza del concepto de texto. Tal vez se podría argumentar con mayor razón que el gran peso de los enfoques posestructuralistas y neoidealistas en los estudios literarios de los últimos treinta años ha jugado un papel relevante en la profundización de la distancia entre ciencias literarias tradicionales y experimentaciones computacionales: la Teoría sin adjetivos no interactúa fácilmente con el formalismo de los métodos computacionales como ha señalado nuevamente David Hoover:

Mucha teoría de alto nivel está profundamente influenciada por ideas sobre la inestabilidad del signo y la tendencia de los textos a desintegrarse bajo presión crítica, ideas seguramente asociadas con el difunto Jacques Derrida. [...] Enfoques críticos como estos y una desconfianza más generalizada del vínculo entre el signo y el significado en la teoría literaria ayudó a crear un clima inhóspito al análisis textual y la estilística.⁸ ("The End" s. p.)

También es cierto que los métodos y los instrumentos analíticos de la estilometría clásica eran demasiado rudimentarios para aspirar a una vasta adopción en la crítica literaria dominante. Debemos, en fin, admitir que

8 En realidad, en este ensayo, Hoover asume como objeto de polémica también (si no sobre todo) la tradición generativista chomskiana, acusándola de haber focalizado la atención de la lingüística a los aspectos sintácticos y gramaticales, en detrimento del interés por la semántica. Asimilar dos tradiciones tan distantes (si no opuestas) parece un poco arriesgado, pero en parte es justificado por la tan particular situación académica de los Estados Unidos, donde estas dos tradiciones han dominado *de facto* los estudios (y las oportunidades de carrera) en sus respectivos ámbitos.

estos han enfrentado insatisfactoriamente el problema de la especificidad y de la complejidad de los textos literarios y de los fenómenos culturales relacionados (géneros, estilo, periodos, temas y motivos, influencia, personaje, intertextualidad, isotopía).

Lectura distante: un nuevo paradigma

En los últimos años, la emergencia de un nuevo paradigma metodológico en los estudios literarios parece abrir la posibilidad de superar la condición subalterna de los métodos computacionales en el análisis textual. Nos referimos a la noción de lectura distante (*distant reading*), teorizada por Franco Moretti por primera vez, en el ensayo “Conjectures for World Literature” y en el afortunado volumen *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, que después se convirtió en marco de referencia metodológica para una cantidad considerable de estudios y experimentaciones. La acertada formulación de Moretti nace en manifiesta antítesis a la lectura atenta (*close reading*), elaborada en primera instancia por I. A. Richards y, sucesivamente, redefinida y elevada a método crítico de referencia de los formalistas americanos de la Nueva Crítica (después convertido en patrimonio común de los estudios crítico-literarios del siglo xx).⁹

La idea fundamental de la lectura distante es que existen hechos y fenómenos literarios y culturales, diacrónicos y sincrónicos, que no son accesibles a los métodos tradicionales de lectura profunda y de interpretación puntual de pocas (grandes o al menos notables) obras, sino que requieren el análisis masivo de centenares o miles de textos y documentos (y de millones de palabras). Como afirma Moretti en el ya citado “Conjectures”:

Pero el problema de la lectura directa (en todas sus encarnaciones, desde el nuevo criticismo a la deconstrucción) es que depende necesariamente de un canon muy reducido. Esto quizá se haya convertido ya en una premisa inconsciente e invisible, pero no deja de ser férrea: sólo invertimos tanto en los textos individuales si creemos que muy pocos de ellos valen realmente la pena. [...] En el fondo, es un ejercicio teológico —un tratamiento muy

9 La noción de lectura atenta aparece por primera vez en el libro *Practical Criticism* de Richards. Después sucesivamente es adoptada y refuncionalizada por los *New Critics*; sobre esto ver North.

solemne de unos cuantos textos que se toman muy en serio—, mientras que lo que realmente necesitamos es un pequeño pacto con el diablo: sabemos leer textos, ahora aprendamos cómo no leerlos. La lectura distante, en la que la distancia, permítaseme repetirlo, es una condición para el conocimiento, nos permite centrarnos en unidades mucho menores o mucho mayores que el texto: recursos, temas, tropos; o géneros y sistemas. Y si entre lo muy pequeño y lo muy grande desaparece el texto en sí, bien, es uno de esos casos en los que es justificable decir que menos es más. (Moretti, “Conjeturas” 67-68)

Es evidente cómo esta actitud metodológica —que, nótese, Moretti elabora prescindiendo de mencionar específicas técnicas de análisis computacional, por demás ignoradas por él, como afirma en más de una ocasión—¹⁰ otorga una formidable base teórica para el renovado interés hacia los métodos cuantitativos y los análisis computacionales de los textos literarios que hemos presenciado en la última década. Una base teórica “interna” a los estudios literarios que interactúa con dos fenómenos, por así decirlo, “externos”: la disponibilidad de vastos archivos de textos digitales y de metadatos, producto de las campañas de digitalización masiva emprendidas en la última década del siglo pasado; y el desarrollo y difusión, también en el ámbito humanista, de técnicas e instrumentos de *big data analysis*, que hasta hace pocos años era prerrogativa de ámbitos disciplinarios asaz distantes como las ciencias físicas, biomédicas y parte de las económicas (Aiden y Michel).

Estas técnicas, aplicadas a grandes conjuntos de documentos digitales o de metadatos, permiten hacer emerger estructuras, regularidades y *patterns* de otra manera incognoscibles, que tienen un papel explicativo significativo en la comprensión de procesos literarios como la evolución de los géneros, la difusión de un estilo, la intertextualidad, la presencia de temas y contenidos recurrentes en un dado periodo histórico-literario. La crítica y la historiografía literaria, entonces, pueden finalmente disponer de una serie de aparatos instrumentales que permiten justificar sus explicaciones y generalizaciones sobre la base de la evidencia empírica, proporcionadas por el análisis de datos y no de la intuición y argumentación del estudioso. Y esto, además, se vuelve posible en una escala macro que hace irrelevante el estudio detallado de un

10 Por ejemplo, ver la reciente entrevista que realizó con Melissa Dinsman.

único texto, como afirma Matthew Jockers en su *Macroanalysis*, otro texto de referencia para los cultivadores de la lectura distante:

Los masivos *corpus* digitales nos ofrecen un acceso no antes visto al registro literario e invitan, incluso demandan, un nuevo tipo de recolección de evidencia y de creación de sentido. El literato del siglo XXI ya no puede atenerse a evidencia anecdótica, con “cosas” casuales recogidas de algunos textos, incluso “representativos”. Debemos hacer un esfuerzo por entender estas cosas que encontramos interesantes en el contexto de todo lo demás, incluyendo la masa de textos posiblemente “no interesantes”. (8)

Afirmaciones tan radicales (también si, a decir verdad, vale la pena señalar que el extremismo de las formulaciones de manifiesto teórico no siempre corresponde a la verdadera práctica crítica consiguiente) obviamente determinaron reacciones críticas justificadas sobre las que volveremos más adelante. Antes, sin embargo, es oportuno hacer reseña de las técnicas y los métodos principales que han sido adoptados en los estudios que se inscriben en el paradigma de la lectura distante.

Los instrumentos de la lectura distante

El conjunto de los métodos e instrumentos adoptados en las investigaciones y en los estudios inspirados por la lectura distante se puede subdividir en dos categorías: las técnicas de minería de textos (*text mining*) y aprendizaje automático (*machine learning*) y las de análisis de redes (*network analysis*; Jockers y Underwood).

En el primer grupo entran los métodos e instrumentos de análisis de datos en capacidad de determinar patrones, esquemas o tendencias emergentes dentro de cantidades enormes de datos textuales (y, por lo tanto, escasamente estructuradas) o de extrapolar de ellas características cuantificables (variables escondidas) útiles para subdividir el conjunto de textos en categorías significativas (*Clustering*). Estos métodos de análisis adoptan complejos algoritmos probabilísticos, de los cuales los más notorios derivan de la teoría probabilística bayesiana y del análisis multivariante.¹¹

11 Ver Han; Feldman y Sanger.

En particular en el ámbito de las HD y de los estudios literarios computacionales, en los últimos años, han gozado de un notable éxito los métodos de *topic modeling*. Desde el punto de vista técnico, el *topic modeling* es un procedimiento de *clustering* textual no supervisado (esto es, que no requiere de un conjunto de ejemplares clasificados manualmente para adiestrar el sistema), basado sobre dos tesis: un texto es una distribución de probabilidad de un conjunto de temas o argumentos (*topic*)¹² y un tópico es a su vez una distribución de probabilidad de un conjunto de términos y palabras. El aspecto particularmente relevante para fines de la aplicación en campo literario es que el procedimiento, aplicado a un conjunto de textos (o a segmentaciones arbitrarias de textos), produce de manera completamente automática una serie de listas de formas lexicales, que pueden ser interpretadas como grupos temáticos, y calcula la importancia en cada texto: en otras palabras, un análisis temático automatizado.¹³

Existen en efecto distintos algoritmos de *topic modelling*, pero el más difundido es aquel conocido como *Latent Dirichlet Allocation* (LDA; Blei). Intuitivamente, podemos decir que a la base de LDA se encuentra un modelo generativo del texto simplificado: cuando un autor escribe un texto, escoge el conjunto de los argumentos (*topic*) de los que quiere hablar y después determina la proporción con que cada argumento estará presente. Admitamos ahora que cada tópico posible pueda ser caracterizado como un conjunto no ordenado de palabras con una dada distribución: una especie de caja de palabras en la que una palabra puede repetirse *n* veces debido a su pertinencia respecto al argumento. El autor podrá “pescar” de manera casual en las distintas cajas que corresponden a los argumentos sobre los que pretende escribir y extraer de cada una un número de palabras proporcional al peso que pretende asignar a cada argumento. El texto resultante de la composición de estas palabras presentará, consecuentemente, una distribución lexical determinada por la relativa relevancia de los argumentos que trata y de la pertinencia de cada

12 En el resto de la traducción utilizo el término en castellano “tópico” [n. de la t.].

13 Los dos autores de los trabajos más significativos en este ámbito son Matthew Jockers y Ted Underwood: ver Jockers, “Computing”; Jockers y Mimno; Underwood, *Why*; Goldstone y Underwood. De ambos, además, se consultan sus respectivos blogs, en los que están publicados numerosos e interesantes artículos e intervenciones: ver Jockers, *Matthew L. Jockers*; Underwood, *The Stone*.

palabra en el contexto de cada argumento. Este modelo generativo, bajo ciertas presunciones, puede ser invertido, lo que es justamente el objetivo de LDA.¹⁴

Otra técnica de análisis nacida en el ámbito de la sociología cuantitativa, y que recientemente ha encontrado aplicación en lo literario, es el análisis de sentimientos (*sentiment analysis*). Esta técnica consiste en la atribución de un valor cuantitativo de la valencia emotiva de frases o de textos por medio de una métrica emocional que atribuye pesos a un dado conjunto de palabras consideradas significativas (Liu). Recientemente, Matthew Jockers ha experimentado con estas técnicas para desarrollar una aplicación llamada *syuzhet*, utilizada para un arriesgado y controversial análisis de textos narrativos decimonónicos en inglés. La idea teórica (inspirada en una sugerencia de Kurt Vonnegut)¹⁵ consiste en que por medio del análisis de sentimientos es posible trazar la trayectoria emotiva de los textos, lo cual, a su vez, está correlacionado con la estructura profunda de la trama (*plot*) y, finalmente, en última instancia sería posible derivar un conjunto restringido de estructuras fundamentales del relato (Jockers, “A Novel Method”; “Revealing Sentiment”).¹⁶

En cuanto al análisis de redes, se trata de un método formal desarrollado para estudiar la estructura de las relaciones que se pueden instituir entre grupos de individuos (en los que los individuos pueden ser personas, instituciones, objetos o conceptos abstractos), basada en la teoría matemática de los grafos (Kadushin; Caldarelli y Catanzaro). Cada individuo constituye un nodo (o vértice) y cada relación un arco (o arista). La red resultante es un modelo formal

14 Para una introducción no técnica a LDA ver Underwood, “Topic modeling”.

15 Se trata en realidad de una sugerencia elaborada inicialmente por el escritor estadounidense para su trabajo de grado (por demás rechazado), muchos años después retomada en una conferencia (“Kurt Vonnegut”) cuyo texto está incluso en la autobiografía *A Man without a Country*, así resumida: “La idea fundamental es que las historias tienen formas que pueden ser graficadas en papel, y que la forma de las historias de una dada sociedad es al menos tan interesante como la forma de sus materas o puntas de lanza” (*Palm Sunday* 285).

16 Consiguió un vivaz debate que involucró al mismo Jockers y a numerosos otros estudios muy activos en este campo (como Ted Underwood, Andrew Piper, Scott Weingart y Annie Swafford) que evidenció numerosos límites, técnicos y teóricos, en la propuesta. Para una reconstrucción ver Clancy. De cualquier manera, Jockers continuó con su trabajo y las sucesivas elaboraciones son descritas en los distintos artículos publicados en su blog. Me permito señalar las fuertes dudas que nutro acerca de la utilidad y los fundamentos teóricos de estos cuanto menos curiosos experimentos. Estas dudas han sido confirmadas luego de que un grupo de matemáticos haya publicado, sin citar a Jockers por cierto, un artículo que documenta una experimentación muy similar, cuyo nivel de (in)conciencia teórica es vergonzoso: ver Reagan et al.

y altamente abstracto de la estructura relacional interna del grupo. Algunas propiedades matemáticas de la red pueden ser adoptadas como sustitutos de las características cualitativas del dominio: la centralidad de un nodo, la distancia de (un subconjunto de) nodos respecto a otros, la individuación de subconjuntos de nodos proximales, entre otros. Estas técnicas deben su encanto también (si no, sobre todo) al hecho de poder ser naturalmente transformadas en cautivadoras gráficas dotadas de un elevado valor explicativo. Falta demostrar si y en qué medida los métodos de visualización puedan entregar una contribución genuina al conocimiento que de otra manera no podría conseguirse mediante el simple escrutinio de datos numéricos o de sus elaboraciones formales.

Las aplicaciones del análisis de redes en el ámbito de las HD son numerosas, sobre todo en ámbito sociológico e historiográfico. Pero también son relevantes las aplicaciones en el campo literario, en el que han sido utilizadas, ya sea para estudios de la sociología de la literatura, inherentes a la vida social y a la recepción de textos y las redes de relaciones entre escritores y las dinámicas de las instituciones literarias y editoriales, o para analizar las dinámicas relacionales de los personajes al interior de un texto (Moretti, “Network Theory”; Trickle; Prado et al.; So y Long).

Límites y críticas de la lectura distante

Las técnicas eminentemente cuantitativas de *data analysis* adoptadas en los trabajos inspirados en la lectura distante parecen abrir horizontes ilimitados para los estudios literarios computacionales, sin ni siquiera requerir el dispendioso trabajo presupuesto por la investigación informática humanista clásica, tanto para la formalización de conceptos, modelos e hipótesis críticas como para la codificación rigurosa de los datos y de los documentos (en efecto, basándose en algoritmos estadísticos y probabilísticos, estas tienen una intrínseca tolerancia a la imprecisión de datos, por lo menos dentro de ciertos límites). Pero, como anticipado, si en una dirección el nuevo paradigma metodológico, teorizado por Moretti y fuertemente promovido por académicos como Matthew Jockers y Ted Underwood, ha encontrado un notable consenso y ha producido una gran cantidad de aplicaciones, análisis y estudios, es también verdad que ha suscitado numerosas reacciones críticas.

Una parte de estas reacciones provienen del mundo de los estudios literarios “tradicionales” y, en general, fundan su crítica a los métodos computacionales

sobre la (afirmada) irreductibilidad de lo literario a cualquier enfoque formal o cuantitativo por encima de su naturaleza “cualitativa” (argumentos no disímiles fueron usados contra el estructuralismo y la semiótica del texto en los años setenta).¹⁷ Por ejemplo, Stanley Fish, aunque conceda que los análisis cuantitativos puedan, en algunos casos, producir resultados notables, recuerda cómo aquello que cuenta verdaderamente es la interpretación, que procede de un complejo proceso de construcción de hipótesis, contextualizaciones y formulaciones de juicios por parte del crítico, y concluye:

[...] Sea cual sea la visión de las humanidades digitales proclamada, tendrá poco lugar para críticos como yo y para el tipo de crítica que practico: una crítica que limita el sentido a los significados diseñados por un autor, una crítica que generaliza de un texto tan breve como media línea, una crítica que insiste en la distinción entre verdadero y falso, entre lo que es pertinente y el ruido, entre lo que es serio y lo que es simplemente un juego. (“Mind your P’s” s. p.)

Del mismo calibre, si no más radicales, son las críticas formuladas por exponentes de las distintas escuelas posestructuralistas que recuerdan cómo cada lectura es una operación de develamiento crítico y que, por lo tanto, no puede intrínsecamente basarse sobre datos objetivos (*a fortiori* no sobre datos empíricos de carácter cuantitativo).¹⁸

Estas polémicas asumen en modo metonímico la lectura distante (o métodos cuantitativos) para expresar en realidad un rechazo, o cuanto menos un profundo escepticismo, frente a la totalidad del campo de las HD. Pero tanto los fundamentos teóricos como los éxitos aplicativos del nuevo paradigma han sido objeto de un acérrimo debate crítico también al interior de las HD. Numerosos trabajos producidos por estudios expertos en *data analytics* han puesto en duda la aplicabilidad, en el contexto humanista y literario, de métodos nacidos para finalidades y dominios en todo sentido diferentes o han evidenciado cómo un uso “poco consciente” pueda llevar a falacias o malentendidos. Por ejemplo, Sculley y Pasanek señalan algunas presunciones o principios *a priori* que están a la base de sistemas de *machine*

17 Ver un ejemplar de esta actitud intelectual neoimpresionista: Marche.

18 Un brillante ejemplo de este género de críticas a las HD, y en particular al giro cuantitativo de la lectura distante, es la de Eysers.

learning y que no son aceptables o tienen consecuencias problemáticas en ámbito humanista:

- la presunción de una naturaleza indiferenciada de la distribución de los datos;
- la presunción según la cual el espacio de las hipótesis derivables de los resultados sea restringido;
- la relevancia a los fines del análisis de los diversos métodos de cuantificación y codificación de los datos;
- las consecuencias del así llamado “*No free lunch theorem*”: ningún algoritmo es óptimo y no es posible construir un metaalgoritmo que minimice la criticidad y los límites. Como consecuencia, cada método produce resultados que son inevitablemente determinados por el método mismo y esto tiene consecuencias relevantes, *in primis* el riesgo de introducir circularidad en la argumentación cuando tales resultados son utilizados en contextos explicativos (Sculley y Pasanek).

Más recientemente Schmidt ha demostrado cómo una aplicación no consciente de los algoritmos de *topic modeling* probabilísticos como LDA pueda llevar a graves errores interpretativos, debido a dos presunciones teóricas tácitas que se revelan falaces: la de la coherencia semántica de la lista de palabras recogida en un tópico y aquella relativa a la estabilidad semántica de un tópico cuando aparece en textos distintos.

Sustancialmente, considero posible decir que me parece asaz controversial, si no para descartar del todo, la posibilidad de usar los resultados de un algoritmo probabilístico (como los de *topic model*) como evidencias empíricas en un contexto de justificación o explicación, como ya concluía John Unsworth hace algunos años:

Puedo estar inclinado a añadir una más, que es evitar acercarse a la aplicación de esta tecnología como un asunto de probar la veracidad de una hipótesis. Para fines literarios, [...] creo que tiene más sentido pensar que las herramientas de la minería de textos ofrecen provocaciones, traen a la superficie evidencia, sugieren patrones y estructuras, anuncian vagamente tendencias. Aunque la minería de textos es usualmente sobre predicción, precisión y verdades

fundamentales, en los estudios literarios, creo que es más sobre sorpresa, sugestión y capacidad negativa.¹⁹ (s. p.)

Y esto no solo porque, como ha sido observado, en un contexto explicativo es necesario ser plenamente consciente del modo en que los datos han sido generados y de qué papel juegan como evidencia, pero, también, porque una explicación en ámbito literario debe dar cuenta de nociones y conceptos intencionales.²⁰

En comparación con las criticidades teóricas y técnicas avanzadas de otras partes y de distintos contextos teóricos y disciplinarios (de los cuales hemos suministrado una limitada ejemplificación), algunos investigadores han elaborado enfoques de “mediación” metodológica (o, como se suele decir en ciencias sociales, *mixed methods*;²¹ Johnson, Onwuegbuzie y Turner). Me refiero a la idea de lectura graduable (*scalable reading*) propuesta por Martin Mueller, acreditado anglista e historiador exponente de las HD, o la de hermenéutica computacional (*computational hermeneutics*) avanzada por Andrew Piper. En general, ellos proponen adoptar una síntesis dialéctica tanto de métodos cuantitativos, a nivel molar, para explorar la plausibilidad de hipótesis analíticas definidas, como de métodos cualitativos, a nivel molecular, para construir y justificar interpretaciones textuales:

Mi objetivo en este ensayo es ofrecer una polémica metodológica contra las posiciones exclusivistas en los debates de lectura atenta versus distante o profunda versus superficial que han hecho metástasis dentro de nuestro discurso crítico actual. Quiero que veamos cuán imposible es no moverse entre estos dos polos al momento de intentar construir argumentos literarios que operan a cierta escala (aunque cuándo ocurre este punto de giro permanezca siendo poco claro). En particular, quiero que veamos la integración necesaria del razonamiento cualitativo y cuantitativo que, como intentaré demostrar, tiene una naturaleza fundamentalmente circular y, por lo tanto, hermenéutica. (Piper 59)

19 Observación hecha durante la serie de conferencias *How Not To Read A Million Books*, sostenidas entre el 2008 y 2009.

20 Sobre este aspecto he insistido en Ciotti, “Sul distant reading”.

21 En el resto de la traducción utilizo el término en castellano “métodos mixtos” [n. de la t.].

Hecha la excepción para los estudios que se ubican estrechamente en el ámbito socioliterario, podemos decir que tales enfoques metodológicos híbridos aparecen sin duda más apropiados cuando se les mide con el análisis de aquellas particulares tipologías textuales que son los textos literarios. Por otra parte, el mismo Moretti, en sus ensayos de carácter metodológico, afirma expresamente la necesidad de mantener el papel central de la interpretación crítica, si no de los textos, al menos de los datos producto del análisis (“Operationalizing”). Aun así, resta preguntarnos si tal interpretación deba entenderse en absoluto como un residuo subjetivo no analizable o si, en cambio, no es posible encontrar estrategias formales y computacionales adecuadas para modelizarla.

Una síntesis entre métodos semánticos y métodos cuantitativos

Como he tenido ocasión de señalar, para aplicar de manera eficaz los métodos computacionales en el análisis crítico e histórico de la literatura es necesario definir su estatuto teórico de manera formal (Ciotti, “Toward”; “Sul distant reading”). Un método de análisis computacional guarda interés en la medida en que constituye un modelo formal de términos y nociones teóricas relevantes en una teoría del texto literario o en una metodología crítica. Desde este punto de vista, la modelización computacional es una variante de la noción de interpretación semiótica como explicación del texto propuesta por Umberto Eco:

La interpretación semántica o semiótica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, frente a la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es en cambio aquella por medio de la cual se busca explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras alternativas) interpretaciones semánticas. (29)

La convergencia entre las definiciones de ontologías formales de dominio literario y la marcación digital de los textos mediante lenguajes formales permite, a mi parecer, operacionalizar la noción de interpretación semiótica de Eco (Gruber; Guarino, Oberle y Staab). La elaboración de interpretaciones y explicaciones, por parte de un estudioso, depende de presunciones que no son puramente individuales: metodologías, prácticas disciplinares y

criterios de aceptabilidad racional de las explicaciones son compartidas por una comunidad interpretativa (concepto que entendemos en buena parte en el sentido propuesto por Stanley Fish; *Is There a Text?*), incluso si sus miembros pueden estar en desacuerdo sobre la interpretación puntual de hechos o fenómenos. Esta comunidad de intérpretes produce y valora las interpretaciones textuales y generalizaciones teóricas sobre la base de un *framework* conceptual y normativo tácito. La modelación ontológica permite no solo objetivar y explicitar (al menos en parte) dicho marco, sino también disponer de potentes métodos de elaboración y análisis:

- el conocimiento compartido, explicitado en una ontología, se vuelve operable con métodos de investigación semántica e inferencia automática;
- distintas ontologías pueden ser conectadas, por medio de la marcación semántica al mismo pasaje textual, creando múltiples niveles de marcación que abran la complejidad semántica;
- textos digitales con marcaciones de múltiples capas (*multi-layer*) pueden ser re-usados en diversos contextos de fruición y por distintos tipos de usuarios: expertos y estudiosos profesionales y no expertos pueden, entonces, cooperar, leer, visualizar y analizar los recursos en distintos niveles de complejidad y, por lo tanto, contribuir a su ulterior enriquecimiento.

Sobre estas bases se puede proceder a la construcción de un ambiente virtual de investigación que incluya vastos conjuntos de datos textuales en formatos de codificación estandarizada, instrumentos de marcación cooperativa ontológicamente orientada (*ontology driven*) e instrumentos de análisis cuantitativo y semántico y de visualización.²² En este contexto, el enfoque estadístico cuantitativo y el formal cualitativo pueden cooperar, como sugieren los abanderados de los métodos mixtos, para analizar los fenómenos literarios en distintos niveles de abstracción y complejidad.

Puesto que tal ambiente tiene el objetivo de formalizar y externalizar los procesos interpretativos de los estudiosos y de los relativos resultados críticos,

22 Naturalmente, la máquina hermenéutica no podría ser *sic et simpliciter* un proyecto basado en el *crowdsourcing*, que tanto atrae muchos exponentes de las HD, así como la marcación científica no es indexación social (*social tagging*). Podremos, sin embargo, definirla como un proyecto basado en una comunidad competente y motivada.

propongo llamarlo *Hermeneutic Machine*. Su construcción es obviamente una tarea bastante compleja, pero muchos de sus posibles componentes están ya disponibles y requieren en definitiva solo una oportunidad de integración.²³ Para concluir, ya sea que adopten enfoques estadísticos cuantitativos o que tengan predilección por enfoques semánticos, basados en la computación enfocada a lo humano (*human centered computing*; Jaimes et al.; Jaimes, Sebe y Gatica-Pérez), un requisito parece claro: las infraestructuras de investigación colaborativa en la era digital son estratégicas, también, para la investigación humanista y digital. Esta es lamentablemente una debilidad estructural de la investigación humanista italiana, ya sea por mentalidad o por falta de recursos. Los investigadores de muchos otros países y áreas lingüísticas y culturales pueden usufructuar en este momento de grandes archivos abiertos y compartidos con decenas de miles de recursos primarios y secundarios, de ambientes digitales de investigación, de instituciones de apoyo a la investigación digital. Hay que desear que el mundo de los estudios humanistas italianos (de los cuales la Italianística es, por obvios motivos, uno de los pilares) sepa asumir esta oportunidad e invertir en esta dirección recursos e inteligencias.

Obras citadas

- Aiden, Erez, y Jean-Baptiste Michel. *Uncharted: Big Data as a Lens on Human Culture*. Nueva York, Riverhead Books, 2013.
- Blei, David M. “Topic Modeling and Digital Humanities”. *Journal of Digital Humanities*, vol. 2, núm. 1, 2013, s. p.
- Burrows, John. *Computation into Criticism*. Clarendon, Oxford, 1987.
- Busa, Roberto. “The Annals of Humanities Computing: The Index Thomisticus”. *Computers and the Humanities*, vol. 14, núm. 2, 1980, págs. 83-90. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02403798>

23 Después de este artículo, Fabio Ciotti ha optado por los métodos cuantitativos y sostiene que existe una cesura entre la lectura distante y los estudios literarios tradicionales con su paradigma hermenéutico. En un artículo del 2021, Ciotti argumenta que “la teoría biocognitiva de la literatura y la evolución cultural puede ofrecer la mejor opción para potenciar los métodos de la literatura distante y para comprender un conjunto completo de fenómenos relacionados con la literatura y la cultura que se encuentran más allá de los acercamientos tradicionales” (“Distant Reading” 210) [n. de la t.].

- Caldarelli, Guido, y Michele Catanzaro. *Networks: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Ciotti, Fabio. "A landscape of Digital Humanities in Italy: backgrounds, institutions and infrastructures". *Testo e senso*, vol. 16, 2015, s. p.
- . "Distant Reading in Literary Studies: A Methodology in Quest of Theory". *Testo e Senso*, núm. 23, 2021, págs. 195-213.
- . *Il manuale TEI Lite*. Milán, Bonnard, 2004.
- . "La rappresentazione digitale del testo: il paradigma del *markup* e i suoi sviluppi". *La macchina nel tempo: studi di informatica umanistica in onore di Tito Orlandi*. Editado por Lorenzo Perilli y Domenico Fiormonte. Florencia, Le lettere, 2011.
- . "Sul distant reading: una visione critica". *Semicerchio*, vol. LIII núm. 2, 2015, págs. 12-20.
- . "Toward a Formal Ontology for Narrative". *MATLIT: Materialidades Da Literatura*, vol. 4, núm. 1, 2016, págs. 29-44. DOI: https://doi.org/10.14195/2182-8830_4-1_2
- Clancy, Eileen. "A Fabula of Syuzhet: A Contretemps of Digital Humanities (with Tweets)". *Storify*. Web.
- Condello, Federico. *I filologi e gli angeli. È di Eugenio Montale il "Diario postumo"?* Boloña, BUR, 2014.
- Craig, Hugh, y Arthur F. Kinney, eds. *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Dinsman, Melissa. "The Digital in the Humanities: An Interview with Franco Moretti". *Los Angeles Review of Books*. Web. 2 de marzo de 2016.
- Eco, Umberto. *I limiti dell'interpretazione*. Milán, Bompiani, 1990.
- Eyers, Tom. "The Perils of the 'Digital Humanities': New Positivism and the Fate of Literary Theory." *Postmodern Culture*, vol. 23 núm. 2, 2013, s. p. DOI: <https://doi.org/10.1353/pmc.2013.0038>
- Feldman, Ronen, y James Sanger. *The Text Mining Handbook: Advanced Approaches in Analyzing Unstructured Data*. Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press, 2007.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, 1980.
- . "Mind your P's and B's: The Digital Humanities and Interpretation". *Opinionator Blog, The New York Times*. Web. 23 de enero de 2012.

- Fortier, Paul A. "Analysis of Twentieth-Century Prose Fiction: Theoretical Context, Results, Perspective". *Literary Computing and Literary Criticism. Theoretical and Practical Essays on Theme and Rhetoric*. Editado por Rosanne G. Potter. Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1989, págs. 77-95.
- Fortier, Paul A., y J. Colin McConnell. *THEME: A System for Computer-Aided Theme Searches of French Texts*. Winnipeg, Department of French and Spanish/University of Manitoba, 1975.
- Gigliozi, Giuseppe. "Memoriale di Paolo Volponi". *Letteratura italiana. Le opere*. Vol. iv. Turín, Einaudi, 1995, págs. 729-69
- Goldstone, Andrew, y Ted Underwood. "The Quiet Transformations of Literary Studies: What Thirteen Thousand Scholars Could Tell Us". *New Literary History*, vol. 45, núm. 3, 2014, págs 359-384. DOI: <https://doi.org/10.1353/nlh.2014.0025>
- Gruber, Tom. "Ontology". *Encyclopedia of Database Systems*. Editado por Ling Liu y M. Tamer Özsu. Nueva York, Springer, 2009.
- Guarino, Nicola, Daniel Oberle y Steffen Staab. "What is an *Ontology*?". *Handbook on ontologies*. Berlin/Heidelberg, Springer, 2009, págs. 1-17.
- Han, Jiawei. *Data Mining: Concepts and Techniques*. Burlington, Elsevier, 2011.
- Hoover, David L. "Textual Analysis". *Literary Studies in the Digital Age: An Evolving Anthology*. Editado por Kenneth M. Price y Ray Siemens. Nueva York, Modern Language Association, 2013, s. p. DOI: <https://doi.org/10.1632/lstda.2013.3>
- . "The End of the Irrelevant Text: Electronic Texts, Linguistics, and Literary Theory". *Digital Humanities Quarterly*, vol. 1, núm. 2, 2007, s. p.
- Italia, Paola y Paolo Canettieri. "Un caso di attribuzionismo novecentesco: il 'Diario Postumo' di Montale". *Cognitive Philology*, núm. 6, 2013, s. p.
- Jaimes Alejandro, Nicu Sebe y Daniel Gatica-Pérez. "Human-centered computing: a multimedial perspective". *Proceedings of the 14th annual ACM international conference on Multimedia*. Nueva York, ACM Press, 2006, págs. 855-864. DOI: <https://doi.org/10.1145/1180639.1180829>
- Jaimes, Alejandro et al. "Human-Centered Computing: Toward a Human Revolution". *IEEE Computer*, vol. 40, núm. 5, 2007, págs. 30-34. DOI: <https://doi.org/10.1109/mc.2007.169>
- Jockers, Matthew L. "A Novel Method for Detecting Plot". *Matthew L. Jockers*. Web. 5 de junio de 2014.

- . “Computing Ireland’s Place in the 19th Century Novel: A Macroanalysis”. *Breac: A Digital Journal of Irish Studies*. Web. 7 de octubre de 2015.
- . *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana/Chicago/Springfield, University of Illinois Press, 2013.
- . *Matthew L. Jockers*. Web. <https://www.matthewjockers.net/>
- . “Revealing Sentiment and Plot Arcs with the Syuzhet Package”. *Matthew L. Jockers*. Web. 2 de febrero del 2015.
- Jockers, Matthew L. y David Mimno “Significant themes in 19th-century literature”. *Poetics*, núm. 41, 2013, págs. 750-769. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2013.08.005>
- Jockers, Matthew L. y Ted Underwood. “Text-Mining in the Humanities”. A *New Companion to Digital Humanities*. Editado por Susana Schreibman, Ray Siemens y John Unsworth Malden, Wiley Blackwell, 2016, págs. 291-306.
- Johnson, R. Burke, Anthony J. Onwuegbuzie y Lisa A. Turner. “Toward a Definition of Mixed Methods Research”. *Journal of Mixed Methods Research*, vol. 1, núm. 2, 2007, págs. 112-133. DOI: <https://doi.org/10.1177/1558689806298224>
- Jones, Steve E. *Roberto Busa, S.J. and the Emergence of Humanities Computing: The Priest and the Punched Cards*. Nueva York, Routledge, 2016.
- Joula, Patrick. “Authorship Attribution”. *Foundations and Trends® in Information Retrieval* vol. 1, núm. 3, págs. 233-334. DOI: <http://doi.org/10.1561/15000000005>
- Kadushin, Charles. *Understanding Social Networks: Theories, Concepts, and Findings*. Nueva York, Oxford University Press, 2012.
- “Kurt Vonnegut on the Shapes of Stories”. *Youtube*, publicado por David Comberg. Web. 30 de octubre de 2010.
- Liu, Bing. *Sentiment Analysis: Mining Opinions, Sentiments, and Emotions*. Nueva York, Cambridge University Press, 2015.
- Love, Harold. *Attributing Authorship: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Marche, Stephen. “Literature is not Data: Against Digital Humanities”. *Los Angeles Review of Books*. Web. 28 de octubre del 2012.
- McCarty, Willard. “Literary enquiry and experimental method: What has happened? What might?”. *Storia della Scienza e Linguistica Computazionale: Sconfinamenti Possibili*. Editado por Liborio Dibattista. Milán, Franco Angeli, 2009, págs. 32-54

- McGann, Jerome. *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*. Nueva York, Palgrave, 2001.
- Moretti, Franco. “Conjecturas sobre la literature mundial”. *The New Left Review*, vol. 3, 2000, págs. 65-76.
- . *Distant Reading*. Londres, Verso, 2015.
- . *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Londres, Verso, 2005.
- . “Network Theory, Plot Analysis”. *The New Left Review*, vol. 2, núm. 68, 2011, págs. 80-102.
- . “Operationalizing: Or, the Function of Measurement in Literary Theory”. *The New Left Review*, vol. 2, núm. 84, 2013, págs. 103-119.
- Mueller, Martin. “Shakespeare His Contemporaries: collaborative curation and exploration of Early Modern drama in a digital environment”. *Digital Humanities Quarterly*, vol. 8 núm. 3, 2014, s. p.
- North, Joseph. “What’s ‘New Critical’ about ‘Close Reading’?: IA Richards and His New Critical Reception”. *New Literary History*, vol. 44, núm. 1, 2013, págs. 141-157. DOI: <http://doi.org/10.1353/nlh.2013.0002>
- Orlandi, Tito. “Per una storica dell’informatica umanistica”. *Dall’Informatica umanistica alle culture digitali, Atti del convegno di studi (Roma, 27-28 ottobre 2011) in memoria di Giuseppe Gigliozi*. Editado por Fabio Ciotti y Gianfranco Crupi. Roma, Università Sapienza/Digilab, 2012, págs. 49-102.
- Piper, Adrew. “Novel Devotions: Conversional Reading, Computational Modeling, and the Modern Novel”. *New Literary History*, vol. 46, núm. 1, 2015, págs. 63-98. DOI: <https://doi.org/10.1353/nlh.2015.0008>
- Prado, Sandra D. et al. “Temporal Network Analysis of Literary Texts”. *Advances in Complex Systems*, vol. 19 núm. 3 y 4, 2016, s. p. DOI: <https://doi.org/10.1142/S0219525916500053>
- Reagan, Andrew J. et al. “The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes”. *EPJ Data Sci*, vol. 5, núm. 31, 2016, s. p. DOI: <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-016-0093-1>
- Richards, I. A. *Practical Criticism*. Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1930.
- Schreibeman, Susan y Ray Siemens, editores. *Companion to Digital Literary Studies*. Malden, Blackwell, 2007.
- Schreibman, Susan, Ray Siemens y John Unsworth, eds. *A Companion to Digital Humanities*. Malden, Blackwell, 2004.
- . *A New Companion to Digital Humanities*. Malden, Wiley Blackwell, 2016.

- Schmidt, Benjamin M. "Words Alone: Dismantling Topic Models in the Humanities". *Journal of Digital Humanities*, vol. 2, núm. 1, 2012, s. p.
- Sculley, D. y Bradley M. Pasanek. "Meaning and Mining: The Impact of Assumptions in Data Mining for the Humanities". *Literary and Linguistic Computing*, vol. 23, núm. 4, 2008, págs. 409-424. DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqn019>
- So, Richard Jean y Hoyt Long. "Network Analysis and the Sociology of Modernism". *Boundary*, vol. 2, núm. 1, 2013, págs. 147-182. DOI: <https://doi.org/10.1215/01903659-2151839>
- TEI Consortium. *Text Encoding Initiative*. Web. <https://tei-c.org/>
- Terras, Melissa, Julianne Nyhan y Edward Vanhoutte, eds. *Defining Digital Humanities. A reader*. Ashgate, Farnham, 2013.
- Trickle, Peer. "Social Network Analysis (SNA) als Methode einer textempirischen Literaturwissenschaft". *Empirie in der Literaturwissenschaft*. Editado por Philip Ajouri, Katja Mellmann y Cristoph Rauen. Münster, Mentis, 2013, págs. 201-247.
- Underwood, Ted. *The Stone and the Shell*. Web. <https://tedunderwood.com/>
- . "Topic modeling made just simple enough". *The Stone and the Shell*. Web. 7 de abril de 2012.
- . *Why Literary Periods Mattered: Historical Contrast and the Prestige of English Studies*. Stanford, Stanford University Press, 2013.
- Unsworth, John et al. "How Not to Read a Million Books". *John M. Unsworth*. Web.
- Vonnegut, Kurt. *A Man without a Country*. Nueva York, Seven Stories Press, 2005.
- . *Palm Sunday*. Nueva York, Dial Press Trade Paperbacks, 2006.

Sobre el autor

Fabio Ciotti es profesor asociado de la Universidad de Roma “Tor Vergara”, donde enseña “Teoría y crítica computacional de la literatura”. La actividad científica y didáctica de Fabio Ciotti se concentra en temas de las humanidades digitales y de los estudios literarios computacionales. En particular, se ha interesado por la aplicación de métodos computacionales en el análisis de textos literarios, por el uso de lenguajes de XML y TEI en el ámbito humanista, por la proyección e implementación de bibliotecas digitales, por la aplicación de modelos y tecnologías de la web semántica en las disciplinas humanistas. Sobre estos temas ha publicado distintas monografías y más de cuarenta artículos en revistas académicas y volúmenes misceláneos.

Fabio Ciotti ha participado en numerosos proyectos de investigación en Italia y en Europa. Ha organizado y ha sido miembro del comité científico de conferencias nacionales e internacionales (TEI Conference and Members Meeting; AIUCD conferences, IRCDL; DH), en particular, ha presidido el Comité de Programación de la conferencia DH2019 (Utrecht, 2019). Actualmente, preside el Comité Ejecutivo de la Asociación Europea de Humanidades Digitales (cuyas siglas en inglés son EADH) y ha sido fundador y presidente de la Asociación por la Informática Humanista y la Cultura Digital (cuyas siglas en italiano son AIUCD), de la cual dirige la revista *Umanistica Digitale*.

Sobre la traductora

Elena Pérez Palacio es estudiante del pregrado en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente, se desempeña como la coordinadora del grupo estudiantil de literaturas eslavas *Yasnaia Poliana*.



Reseñas

Piper, Andrew. *Enumerations: Data and Literary Study*. Chicago, University of Chicago Press, 2018, 258 págs.

El análisis literario computacional y digital se suele relacionar con conceptos como velocidad, objetividad, mecanicidad, lectura distante y productividad, términos polémicos para la crítica literaria reciente. Investigadores como Daniel Allington, Sarah Brouillette y David Golumbia ven en las humanidades digitales una forma de trabajo académico que produce resultados inmediatos para la industria y que, además, forma egresados entrenados para satisfacer las necesidades de un mercado laboral neoliberal. Si bien reconocen que las humanidades digitales no son en esencia un enfoque metodológico exclusivo del neoliberalismo, sí afirman que así es como están siendo empleadas actualmente en las universidades norteamericanas. En *Enumerations*, Andrew Piper intenta mostrar una faceta distinta de los métodos computacionales digitales.

Como punto de inicio, para comprender aquello que llamamos humanidades digitales, es necesario distinguir tres conceptos fundamentales a menudo confundidos: lo cuantitativo, lo computacional y lo digital. Los primeros dos conceptos se refieren a formas de análisis, mientras que el otro está relacionado con los medios empleados para ello. El análisis cuantitativo parte de identificar iteraciones y cantidades en la información de un texto literario. Este procedimiento está implícito en muchas de las prácticas de lectura tradicionales de un crítico literario como lo son la identificación de recurrencias de palabras, ideas o motivos, la descripción de un patrón, o el reconocimiento de una tendencia. El análisis computacional implica diseñar un modelo o algoritmo que permita dar sentido a tales cantidades. Por ejemplo, la idea de romanticismo en la literatura puede ser un modelo para explicar la repetición o coincidencia de ciertos rasgos ideológicos, formales y temáticos en un conjunto de obras. Por su parte, lo digital tiene que ver con el uso de herramientas informáticas para facilitar la obtención y el procesamiento de los datos, cuantitativos o no.



En *Enumerations*, Piper discute la necesidad de incorporar las aproximaciones metodológicas de las humanidades digitales al amplio conjunto de herramientas de análisis del crítico literario. Tal integración resulta en una nueva noción de pensamiento humanista que cuestiona la oposición entre lo numérico y lo literario. Si bien se suele asociar lo literario con el carácter subjetivo, individual y creativo del pensamiento y lo numérico con lo objetivo, exacto y universal, el nuevo humanismo debe partir de comprender holísticamente ambos componentes del pensamiento humano. Su visión busca eliminar la idea de que el uso de herramientas tecnológicas aniquilará lo subjetivo en busca de un positivismo ciego. Todo lo contrario: enfatiza en el rol central del sujeto al momento de formular las preguntas que orientan el análisis de datos y su responsabilidad en la posterior interpretación.

Ahora, el primer obstáculo para tal integración parece ser la gran distancia entre las formas de análisis de la crítica tradicional y los métodos de las humanidades digitales. Sin embargo, Piper sostiene que tal distancia no es tan grande, pues, con recursos digitales o sin ellos, los procedimientos de lectura, como la *close reading*, y prácticas como la transcripción, parafraseo, traducción, antologización, canonización y memorización son formas de repetición y lectura computacional que desde tiempos remotos se han empleado como mecanismos de estabilización cultural.

Los medios digitales ofrecen un conjunto de herramientas y aproximaciones metodológicas para poner a prueba, confirmar, corregir o reorientar aquellas afirmaciones que la crítica tradicional ha construido sobre la literatura. Un ejemplo de aquellas prácticas de la crítica literaria que podrían mejorar a partir de la incorporación de métodos computacionales digitales es la tendencia a establecer generalizaciones sobre la historia de la literatura desde una evidencia que no es suficientemente representativa. Particularmente, Piper describe el procedimiento que Erich Auerbach emplea en *Mímesis* de la siguiente manera: se presenta un pasaje ejemplar y, a partir de este, se propone una generalización sobre una gran obra que, a su vez, le permite construir parte de una generalización más amplia sobre la historia de la literatura occidental. El problema en su metodología es el fallo en la representatividad de los ejemplos. Un fragmento o una obra, por destacables que sean, son insuficientes para describir toda la literatura de una época.

La crítica tradicional, con Auerbach como ejemplo, falla en mostrar la tensa relación entre las partes y el todo, entre un documento particular y un contexto desbordantemente más amplio (Piper 7).

Lo problemático en la generalización

El problema de la generalización no es la operación mental en sí, sino la forma en que se realiza. El estudio literario computacional no abandona la generalización, sino que pone en evidencia la carencia de una ciencia de la generalización que permita reunir el conocimiento, que la crítica ha elaborado a partir de obras singulares, y reflexionar sobre su representatividad con respecto a toda la producción literaria conocida para determinado momento histórico. La *close reading*, como herramienta de cómputo de información, permite al crítico dar cuenta de las relaciones de sentido de una obra a partir del análisis focalizado de sus componentes. No obstante, ¿con qué herramientas se cuenta al momento de construir ideas más amplias sobre un texto o un contexto a partir de tal análisis? (9). Una posible respuesta está en la aplicación de métodos cuantitativos en el estudio de la literatura. Piper propone que, a través de herramientas como el modelado de datos, el uso de diagramas y el análisis de la distribución de la información, es posible construir generalizaciones más acertadas y comprobables respecto a la literatura. Esto se fundamenta en la hipótesis de que la literatura no parte de lo raro y lo singular, sino de lo común y lo colectivo, pues el pensamiento y el lenguaje como material primario funcionan, en gran medida, por medio de la repetición de estructuras. Es decir, que prestar atención a las iteraciones y las cantidades puede revelar diversos canales y variantes de la expresión cultural, así como conexiones profundas entre palabras, ideas y formas.

Cada uno de los apartados de *Enumerations* funciona como un ejemplo concreto de cierto tipo de aproximación cuantitativa y computacional a problemas ya conocidos. El capítulo uno versa sobre el sentido de la puntuación, su distribución y sobreacumulación. Aquí se emplea la utilidad *grep* como herramienta de análisis. En los capítulos dos y tres, se aproxima a asuntos como la trama y el modelado de tópicos a través de espacios vectoriales y circuitos sociales (*social networks*). En el capítulo cuarto (ficcionalidad), se aborda el problema de la distinción entre ficción y no

ficción por medio del aprendizaje automatizado (*machine learning*). En el capítulo quinto, se emplea el análisis de dependencias y la resolución de correferencias para estudiar cómo empleamos el lenguaje para crear eso que llamamos personaje. Y el capítulo final se vale de modelos anidados para tratar de medir el cambio en el estilo de un autor a lo largo de su obra.

Es llamativo que Piper enfoque sus aproximaciones en aquellos problemas que la crítica tradicional no ha abordado por la ausencia de una metodología para tal fin. Fenómenos como la puntuación han sido ampliamente estudiados por la lingüística, pero sobre su funcionamiento en la literatura y su relación con los géneros poco se ha elaborado. Piper retoma el llamado de Georges Bataille a la construcción de una historia de la economía de la puntuación para entender de qué manera las tácticas de interrupción, retardamiento, ritmo y periodicidad construyen sentido y constituyen una forma esencial de comunicación (23). En la poesía en lengua inglesa del siglo xx encontraremos fenómenos como la sobrepuntuación, práctica poética que manifiesta a un ser incapaz de adherirse a sí mismo o una comunidad. Los escritores de la época encontraron en la coma y las cesuras una forma de expresar un carácter reflexivo, a veces contradictorio, mientras que el punto resultó útil para expresar lo concreto y enfático. En este ejemplo, convergen la lectura distante de Franco Moretti y la cercana de Ivor Richards y William Empson, pues se emplean técnicas computacionales para el análisis global de expresiones regulares en múltiples obras, pero tales datos tienen un sentido particular para cada pieza analizada, reconociendo lo distintivo de los poemas y lo general de la práctica poética. Es decir que se emplea la *close reading* para validar prácticas de lectura distante y proponer así nuevas generalizaciones o modelos de interpretación. Este caso, además, es interesante dado que, en contra de la visión de la computación como una herramienta al servicio de la velocidad industrial, el procedimiento empleado aquí obliga a detenerse para reflexionar sobre aquello que constituye sentido en la literatura.

El modelado de datos como proceso de pensamiento

Una idea central en la obra de Piper es que la modelación de algoritmos, digitales o no, es una herramienta de análisis literario que permite al investigador tomar una posición crítica ante su propio proceso de lectura. Se parte de que un modelo es una construcción teórica que media entre el

investigador y sus observaciones, una forma de dar sentido a fenómenos complejos como la literatura. Es por ello por lo que examinar la manera en la cual construimos modelos es comprender que el conocimiento siempre está mediado por una construcción artificiosa. Así, la literatura siempre se ha cimentado sobre modelos como lo es la teoría de Auerbach. La diferencia entre los modelos teóricos tradicionales y los computacionales es que estos últimos tienen la virtud de ser explícitos y exhibir sus limitaciones. En la crítica tradicional, los grandes académicos hablan de pasajes y obras que encajan en sus hipótesis, pero no es habitual que se hable de todos aquellos otros fragmentos u obras que contradecían sus afirmaciones o que simplemente no fueron tomados en consideración. En resumidas cuentas, la teoría suele desconocer la prevalencia de los fenómenos observados (11). Por supuesto, Piper reconoce que siempre hay y habrá dimensiones tácitas en los modelos, pero, precisamente, por manifestar su naturaleza, es posible acercarse a ellos con conciencia de su limitación.

En cuanto a la aproximación al fenómeno estudiado, los humanistas por tradición muchas veces han sido opacos con respecto a sus metodologías, a las evidencias que tuvieron en cuenta y a lo que consideraron digno de ser valorado como evidencia. En este sentido, el modelado resulta provechoso en cuanto hace innecesario el argumento de autoridad. Los modelos demuestran su validez al definir previamente cada paso del proceso intelectual que lleva de las partes al todo. Claro está que las instrucciones del algoritmo pueden ser erróneas y sesgadas. Por ello, Piper comparte al final de su libro todos los códigos de programación que empleó de modo que el procedimiento de cómputo queda abierto a todos para ser evaluado, criticado y mejorado. Esto implica que el modelado computacional no debe representar una práctica de deshumanización de la lectura, sino de colectividad. Tampoco se presenta como una forma única de conocimiento ni la única válida, pero sí una útil. Es un acto de reflexión sobre el propio pensamiento, pues a través de ella hacemos explícitos los pasos que estamos tomando para llegar a una afirmación sobre la literatura (en palabras de Walter Benjamin: una conciencia del “inconsciente léxico” del texto). En resumen, el modelado no pretende establecer un valor de verdad objetiva y absoluta, más bien afirma que, bajo determinadas condiciones específicas establecidas por el investigador, uno podría creer que algún aspecto de la literatura puede ser cierto.

La idea que más me interesa de Piper es su planteamiento sobre la posibilidad de autoanalizar nuestro pensamiento, nuestra forma de leer e, incluso, de escribir a través de los datos. Piper no solo aplica el análisis de datos a otras obras literarias, sino que también lo aplica a su libro, siendo este mismo la prueba de que los métodos cuantitativos son una poderosa herramienta de introspección. De datos como la cantidad de palabras empleada en cada capítulo, cuántas y cuáles eliminó de versiones anteriores, Piper obtiene información valiosa sobre sus propios procesos de pensamiento (qué posibles aproximaciones ha contemplado y descartado a lo largo de la composición del libro). Así mismo, compara sus términos más frecuentes y construye un campo semántico de su propia obra para analizar qué es lo que realmente ha comunicado.

La lectura de *Enumerations* deja claro que los métodos computacionales no son una forma de mecanizar el análisis literario ni de eliminar su carácter subjetivo. En todo modelo está implicado un artífice que dirige *a priori* qué información vale la pena estudiar. Él mismo es quien lee e interpreta los datos para formular cierta afirmación sobre la obra o la literatura en general.

Por medio de los datos, el investigador puede retomar una posición crítica no solo ante su obra sino ante todo un campo de estudio o disciplina. Es importante estudiar en torno a qué ha girado la crítica que emplea métodos cuantitativos, qué ideas son recurrentes, qué se ha ignorado, qué información se cita y qué impacto ha tenido. Todo ello para entender cómo se ha desarrollado el campo como un todo y evaluar aquello que se ha logrado y aquello en lo que se ha fallado. Un ejemplo de ello es la confirmación de un canon a través de la labor investigativa. Shakespeare aparecía en artículos y trabajos 4.1 veces más que John Milton en 1870. Hoy en día Shakespeare aparece 4.5 veces más que otros autores: la dominación del canon continua.

Otra forma de adoptar una postura crítica a partir del análisis cuantitativo es evaluar a quiénes leemos y la incidencia en ello de ciertas prácticas académicas de la crítica literaria moderna. Piper encuentra información valiosa sobre la inequidad institucional. Luego de revisar la cantidad de publicaciones académicas, identifica un sesgo hacia ciertas instituciones de la élite que son responsables de la producción de gran parte de la investigación en el campo de los estudios literarios. Más de la mitad de las publicaciones académicas está centrada en diez universidades de las cuales las primeras dos, Harvard y Yale, tienen la mayor parte. De aquí surge la necesidad

de construir un sistema académico más inclusivo. Nuestros métodos de selección, contratación, citación, promoción y publicación están sesgados y refuerzan desproporciones institucionales en el campo académico. En otras palabras, los datos además permiten ver estos desbalances, irregularidades y sesgos ideológicos que no siempre son evidentes, son una herramienta que problematiza nuestra perspectiva crítica, pero también a nosotros mismos como investigadores dentro de un contexto.

Andrew Piper es el director del laboratorio de análisis cultural *txtlab* y editor de la revista *Journal of Cultural Analytics* en la universidad de McGill, donde también es profesor. Su investigación se ha enfocado en el estudio histórico del impacto de la tecnología en los procesos de lectura y en el estudio de la narrativa a través de herramientas de la ciencia de datos, el aprendizaje automático y el procesamiento del lenguaje natural. Entre sus publicaciones se destaca *Dreaming in Books: The Making of the Bibliographic Imagination in the Romantic Age* (Chicago 2009), obra que recibió el premio de la Asociación de lenguas modernas y una mención honorífica en el Premio Harry Levin de la Asociación americana de literatura comparada.

John Alexander Contreras Caicedo

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Obras citadas

Allington, Daniel. "Neoliberal Tools (and Archives): A Political History of Digital Humanities." *Los Angeles Review of Books*. Web. 1 mayo de 2016.

Plecháč, Petr. *Versification and Authorship Attribution*. Praga, Karolinum/ICL, 97 págs.

Si algo se puede afirmar sobre el libro de Petr Plecháč,¹ es que demuestra las enormes posibilidades que ofrecen las nuevas herramientas tecnológicas para resolver viejos problemas del campo de los estudios literarios. *Versification and Authorship Attribution* describe la evolución de la estilometría, discute los avances más recientes de esta rama y realiza una serie de experimentos a partir de ellos. En la medida en que, en palabras de Plecháč, el objetivo del libro es “examinar la aplicabilidad de las características de la versificación a proyectos de atribución de autoría”(7),² estos experimentos incluyen herramientas de la versología como parte central de su método.

Los estudios estilométricos para la atribución de autoría a través de métodos cuantitativos llevan más de un siglo de desarrollo. Estos se basan en identificar la frecuencia de algunos elementos textuales —como la longitud de las palabras o la cantidad de veces que aparecen algunas de ellas en el texto— para describir el estilo de un autor. Franco Moretti se adhiere a estos métodos y los apoya teóricamente cuando afirma que: “el estilo siempre es una cuestión de frecuencia relativa” (184). En la introducción de *Versification and Authorship Attribution*, Plecháč señala que este campo ha evolucionado en torno a la prosa. Por ello, los métodos más sofisticados para la atribución de autor, basados en *machine learning*, únicamente se han usado para el análisis de datos de naturaleza lexical.

1 Petr Plecháč es un filólogo checo, magíster en filología de la Universidad de Palacký, doctor en teoría de la literatura de la misma universidad y doctor en lingüística matemática de la Universidad Carolina. Trabaja en el Instituto de Literatura Checa, es miembro del Círculo lingüístico de Praga desde 2013 y de la Asociación de estudios eslavos, eurasiáticos y de Europa oriental desde 2014. Ha realizado varias investigaciones a partir de métodos de análisis cuantitativo del verso. El trabajo expuesto en *Versification and Authorship Attribution* es un desarrollo más profundo de algunos problemas tratados en su publicación de 2018: *Versification and authorship attribution. Pilot study on Czech, German, Spanish, and English poetry*.

2 Todas las traducciones del inglés son nuestras.



Buena parte de las características concretas del verso —como el metro o el esquema de la rima— obedece a la tradición y al género, y son deliberadas, por lo que no permite distinguir el estilo de un autor de otro. De ese modo, parece que el estudio de autoría en textos en verso no podría hacerse con los mismos métodos que se usan en la prosa. No obstante, de acuerdo con Plecháč, existen algunas características de la versificación que se escapan del control racional del autor, por lo que son propias de su estilo, como “la preferencia por ciertas disposiciones rítmicas y las frecuencias de los sonidos en la rima” (7). En ese orden de ideas, el libro resalta la importancia de considerar características versológicas para describir el estilo de un autor.

Plecháč realiza una exposición de la evolución de los métodos cuantitativos aplicados a la atribución de autoría a partir de las limitaciones que encuentra en cada uno de ellos. Así, aborda el desarrollo del campo de conocimiento desde dos perspectivas: la de la naturaleza de los datos estudiados y la del manejo estadístico de estos. Su exposición empieza con la descripción del método usado por Thomas Corwin Mendenhall (1901) quien realizó un estudio comparativo del estilo de Shakespeare, Bacon y Marlowe a partir de la frecuencia de la longitud de las palabras más repetidas en algunas de sus obras literarias. De este experimento surge la certeza de que Shakespeare usa más palabras de cuatro caracteres que de cualquier otra longitud, mientras que en Bacon son más frecuentes las palabras de tres caracteres.

El *delta* de Burrow, herramienta propuesta al inicio de los años 2000, continúa esta tendencia en los análisis cuantitativos: propone comparar los estilos de los autores a partir de la frecuencia con la que aparecen las palabras más repetidas en el texto, como artículos y preposiciones.³ Este método abrió paso al análisis multivariado de características estilísticas. En la primera década de los 2000, se desarrollaron algunas herramientas de aprendizaje automático o *machine learning* que facilitaron los análisis estadísticos con

-
- 3 La herramienta se utiliza con el siguiente método. En primer lugar, se escoge la obra de autoría dudosa y un *corpus* de obras con autores definidos, y se determinan las palabras más comunes. Después, se calcula la frecuencia relativa de cada palabra y se representa como un vector. En tercer lugar, se convierte dicha frecuencia relativa en un *z-score*, con la finalidad de que los datos sean comparables entre sí. Por último, se halla el promedio de la diferencia entre los *z-score*. Entre menor sea el valor del *delta* de Burrow, el cual corresponde al promedio de la diferencia entre los valores del *z-score*, habrá mayor similitud entre el texto objetivo y las obras con las que se compara.

múltiples variables. Herramientas como el *support-vector-machine* hacen posible, por ejemplo, determinar qué variables son más significativas para poder distinguir cuantitativamente el estilo de un autor del de otro.

Antes del estudio de Plecháč, ya se habían llevado a cabo investigaciones a partir de elementos de la versología. En 2014, Marina Tarlinskaja publicó el libro *Shakespeare and the Versification of English Drama, 1561–1642*, en que trata con el problema de la autoría de *Enrique VIII*, obra escrita “a cuatro manos” entre Shakespeare y Fletcher. La variable que utiliza para distinguir el estilo de los dos autores es la frecuencia con que ocurren cortes sintácticos fuertes (*strong syntactic breaks*) en las diferentes posiciones métricas. De ese modo, mientras en Shakespeare los cortes sintácticos fuertes ocurren con más frecuencia en la décima sílaba y en la sexta del pentámetro, en Fletcher son más frecuentes en la posición diez y en la siete.

Plecháč considera insuficiente el estudio de Tarlinskaja por tener en cuenta una sola variable y, en su investigación, propone incluir tres características del verso: el ritmo, la rima y la eufonía, además de variables lexicales de *n*-gramas.⁴ Tras el estudio con tres *corpus* de tamaño considerable —uno en castellano, otro en checo y otro en alemán— Plecháč concluye que, si bien los métodos que toman en cuenta variables de la versificación son más precisos que los métodos lexicales, lo ideal para poder llegar a la mayor precisión es utilizar variables de las dos naturalezas.

Una de las mayores contribuciones de su investigación al campo de la estilometría es la forma en la que trabaja con los elementos de la estructura versal. Plecháč afirma que el ritmo, en cuanto realización del metro, no depende de un proceso racional consciente y, por lo tanto, es un rasgo propio del estilo de cada autor. Además, propone estudiarlo desde dos enfoques metodológicos: la frecuencia de los tipos de ritmo en el verso y la frecuencia de los patrones rítmicos en subsecciones del verso. Este último recibe el nombre de *Rhythmic N-grams* y se basa en dividir el verso en porciones de diferentes tamaños, de modo que disminuye la dispersión de los datos en el análisis estadístico. Este método tiene especial aplicabilidad en sistemas de versificación silábicos y silabotónicos, razón por la cual, en la tercera parte

4 La división por *n*-gramas es un método en el que se mide la frecuencia de repetición de subconjuntos rítmicos.

del libro, Plecháč lo utiliza para el análisis de los *corpus* en checo y castellano, mientras que para analizar el *corpus* en alemán, predominantemente tónico, utiliza el método de la frecuencia de los tipos de ritmo en el verso.

Al igual que el ritmo, Plecháč considera la rima como una característica distintiva del estilo de un autor y realiza su análisis a partir de siete factores morfológicos y fonológicos en los pares de palabras rimantes. Por último, la eufonía, que se define como la predilección por la repetición de ciertos sonidos, se aborda en toda la muestra y no únicamente dentro de un solo verso, como es habitual en esta clase de análisis.

Aunque el eje central del estudio sea el tomar en cuenta las variables propias del verso para hacer la atribución autorial, Plecháč resalta que la combinación de métodos lexicales y de versificación arroja resultados más precisos. En la cuarta parte del libro, el autor aplica un método que tiene en cuenta variables de naturaleza mixta en el estudio de *The Two Noble Kinsmen* (obra resultante de la colaboración entre Fletcher y Shakespeare). Los filólogos comenzaron a estudiar el problema de la autoría de sus partes en 1812, cuando únicamente se utilizaban herramientas lexicales. En ese entonces, se tomaba en consideración la repetición de palabras poco usuales y de algunas metáforas. Hacia el año 1993, algunos investigadores utilizaron redes neuronales artificiales para encontrar la frecuencia de repetición de ciertas palabras en obras de los posibles autores. No fue sino hasta 2014, con investigadoras como Marina Tarlinskaja, que las herramientas de la versología empezaron a ser aplicadas a este problema.

La investigación de Plecháč empieza con la separación de obras de los dos autores por escenas, como se había hecho en investigaciones previas. Las muestras fueron analizadas a partir de tres modelos: el que está ligado a un estudio versológico, el lexical y la combinación de ambos, como se muestra en la siguiente tabla:⁵

5 Para modelos basados en 1) los quinientos tipos más comunes de ritmo, 2) las quinientas palabras más comunes y 3) vector de mil dimensiones combinando características 1) y 2). Las cifras muestran la proporción de escenas correctamente clasificadas a lo largo de las trescientas iteraciones. Tabla tomada de Plecháč 73.

Tabla 4.2. Precisión de la identificación de autor

		Rhyt. type-based models	Word-based models	Combination models
Shakespeare	<i>Coriolanus</i>	1	1	1
	<i>Cymbeline</i>	0.997	1	1
	<i>The Winter's Tale</i>	1	1	1
	<i>The Tempest</i>	1	1	1
	<i>Valentinian</i>	0.992	1	1
Fletcher	<i>Monsieur Thomas</i>	1	1	1
	<i>The Woman's Prize</i>	1	1	1
	<i>Bonduca</i>	1	0.93	1

En esta tabla se mide la precisión, en términos de frecuencia relativa, de los tres modelos para atribuir correctamente la autoría de distintas obras de Shakespeare y Fletcher. En este caso, 1 equivale a una precisión total, y todo lo que se encuentra por debajo de él constituye errores en el proceso.⁶ El modelo de Plecháč demuestra que la combinación de métodos suprime los errores que resultan de la aplicación de uno solo uno de ellos. Al ingresar muestras de algunas escenas de cuatro obras de Shakespeare y cuatro obras de Fletcher, el método que utiliza el análisis de los patrones rítmicos tuvo un error de 0,003 en el caso de *Cymbeline* y de 0,008 al atribuir algunos patrones rítmicos presentes en *Valentinian* a Shakespeare. En el caso del análisis de la repetición de palabras, se presentó un error de 0.07 en la atribución del quinto acto de *Bonduca*.

No obstante, al momento de comparar los resultados obtenidos con *The Two Noble Kinsmen*, surgió un nuevo problema: solo la mitad de las escenas eran lo suficientemente largas para ser clasificadas de la misma forma que las muestras anteriores. Esto abrió paso a un nuevo avance en la investigación de Plecháč: la nueva técnica, inspirada en un método utilizado por Maciej Eder en 2016, recibe el nombre de *rolling attribution*. Allí, la obra fue dividida en grupos de cien versos para conformar las muestras. El uso de la nueva técnica fue comprobado varias veces cambiando las agrupaciones de versos, y, aunque arrojó datos más precisos, dio como resultado final la misma atribución de autoría que la división por escenas.

6 Los errores ocurren cuando la aplicación de alguno de los métodos resulta en la atribución de una de las obras al autor equivocado.

El último objeto de estudio del libro de Plecháč, en coautoría con el investigador Artjoms Šeļa, es el caso de los poemas atribuidos a Gavriil Stepanovich Batenkov, poeta y militar ruso nacido en 1793. En 1978 apareció un estudio de su poesía titulado *Poesía del decembrista Gavriil Stepanovich Batenkov* al que se encuentra adjunta una colección de sus poemas inéditos. El autor del libro es Aleksandr Iliushin, versólogo, profesor universitario ruso, y poeta conocido por sus juegos literarios e imitaciones. En 1997 y 1998, Maksim Shapir publica dos investigaciones que ponen en duda la autenticidad de la autoría de la colección editada por Iliushin. El investigador analiza cuidadosamente varios niveles lingüísticos del estilo de los poemas usando métodos cuantitativos, de modo que consigue identificar diferencias significativas entre los poemas publicados en 1978 y el resto de la obra conocida de Batenkov. Sin embargo, Shapir concluye que no existe evidencia suficiente para aseverar que esa colección de poemas es apócrifa.

Plecháč y Šeļa afirman que las limitaciones del estudio de Shapir —que toma en consideración una cantidad muy superior de niveles lingüísticos a la de otras investigaciones— se deben a que las características se comparan una a una. Por ello, se propone hacer el análisis multivariado con SVM (*Support-Vector Machines*). Los resultados del experimento apuntan a que, efectivamente, los poemas de la colección de 1973 y el *corpus* de los demás poemas atribuidos a Batenkov no fueron escritos por la misma persona. De ese modo, Plecháč y Šeļa resuelven con evidencia sólida una de las “viejas” incógnitas de atribución de autor.

La relevancia de esta contribución descansa en el hecho de que “si, como argumenta [Shapir], no podemos rastrear la identidad de un autor con base en varios niveles de características lingüísticas, entonces, el concepto de autor, que toma decisiones lingüísticas únicas y reconocibles, no es más que un constructo académico” (Plecháč 81). En esa medida, contar con evidencia cuantitativa que sustenta de forma sólida el carácter único del estilo de cada autor —más allá del género en que se inscribe— permite confirmar el sentido del ejercicio de estudiar las obras literarias como textos escritos por alguien. Este ejercicio, que se ha hecho por intuición en la práctica académica, ahora tiene validez metodológica. Por otro lado, contar con esta evidencia permite validar prácticas extra académicas como la clasificación, promoción y divulgación de un libro alrededor de la figura de su autor en el campo editorial.

Hacia el final del libro, Plecháč llega a la conclusión parcial de que si algo demuestra la estilometría es que el estilo no es algo exclusivo de los grandes escritores: todos los autores tienen un estilo con características únicas a nivel

lingüístico. La propuesta de Plecháč coincide con la apuesta de Franco Moretti por la lectura distante, pues considera que todos los estilos son únicos. Esto indica que hay un panorama literario más amplio que únicamente las obras canónicas, hecho que amplía el objeto de los estudios literarios y de la historia literaria. Pese a la ausencia de un desarrollo específicamente teórico de esta y otras cuestiones, el libro de Plecháč es muy efectivo en sugerir problemas para futuras reflexiones: ¿existe la posibilidad de predecir los cambios en el estilo de un autor a partir de esos métodos?, ¿cómo se podrían utilizar los métodos estadísticos y de *machine learning* para problemas del estudio del verso distintos a la atribución de autor?, ¿la capacidad de la inteligencia artificial para procesar múltiples variables en el estudio del verso abre la posibilidad de encontrar nuevas variables para el análisis estilométrico?, ¿cómo estas herramientas, que permiten comprender los textos escritos en verso a partir de múltiples variables, y el reflejo tangible de dichas variables en las obras, podrían llevar a plantearse nuevas preguntas sobre los fenómenos literarios?

El libro de Plecháč muestra diferentes experimentos con los métodos estadísticos e informáticos más innovadores para el estudio del verso. *Versification and Authorship Attribution* es de naturaleza predominantemente práctica y, en consecuencia, está estructurado en torno a la resolución de problemas en el campo de los estudios literarios que han sido abordados por diferentes investigadores antes que Plecháč. A través de los métodos cuidadosamente estudiados, reestructurados y aplicados al problema de la atribución de autoría de los poemas de Batenkov, Plecháč consigue la evidencia que le hacía falta al estudio de Maksim Shapir, y con ello demuestra la hipótesis del versólogo ruso. Además, a través del estudio de casos concretos, aporta evidencia sobre la validez de las prácticas académicas vinculadas a la estilometría en general. La lectura de *Versification and Authorship Attribution* resulta especialmente provechosa para acercarse a los estudios cuantitativos del verso, su aplicación a problemas de atribución de autoría y enterarse de los últimos avances tecnológicos y metodológicos en la materia.

Laura Camila Gómez Camelo

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Valeria Muñoz Landinez

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Obras citadas

Moretti, Franco. *Lectura distante*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Índice acumulativo de artículos publicados en *Literatura: teoría, historia, crítica*, volumen 25 – 2023

Número	Páginas	Autor y título
2	61-80	<p>Abritta, Alejandro</p> <p>La repetición en las traducciones homéricas: consideraciones teóricas y análisis de casos <i>Repetition on Translations of Homeric Poetry: Theoretical Considerations and Case Analysis</i></p> <p>A repetição em traduções homéricas: considerações teóricas e análise de caso</p>
2	117-156	<p>Acuña Feijoo, Carlos E.</p> <p>Polimetría en el teatro de Calderón de la Barca: aproximación a un análisis métrico del conflicto dramático y los personajes en sus obras <i>Polymetry on Calderón de la Barca's Theater: An Analysis of the Metric Form in the Conflict and Characters of His Plays</i></p> <p>Polimetria no teatro de Calderón de la Barca: aproximação a uma análise métrica do conflito dramático e dos personagens nas suas obras</p>



- 2** **82-115** **Belousova, Anastasia, Juan Sebastián Páramo y Paula Ruiz Charris**
- La disimilitud de lo similar: la rima de la octava real desde una perspectiva comparada, cuantitativa y funcional
The Dissimilarity of the Similar: The Rhyme of the Ottava Rima from a Comparative, Quantitative, and Functional Perspective
 A dissimilaridade do semelhante: a rima da oitava real em uma perspectiva comparativa, quantitativa e funcional
- 1** **153-189** **Bobadilla Encinas, Gerardo**
- El antiespañolismo literario y artístico (1836-1900): del criollismo a la desespañolización
The Literary and Artistic Anti-Hispanicism (1836-1900): from Criollismo to De-Hispanization
 O anti-hispanismo literário e artístico (1836-1900): do crioulismo à deshispanização
- 1** **13-40** **Bortignon, Martina**
- Gabriela Mistral's (Im)possible Return to Chile from a Neurosciences Perspective
El (im)posible retorno de Gabriela Mistral a Chile desde una perspectiva neurocientífica
 O regresso (im)possível de Gabriela Mistral ao Chile na perspectiva da neurociência

1 133-152 Brenet, Tomasz Jerzy

La naturaleza de la relación entre la historia y la
literatura: consideraciones teóricas y miradas críticas
sobre la novela histórica

*The Nature of the Relationship Between History and
Literature: Theoretical Considerations and Critical Views
on the Historical Novel*

A natureza da relação entre história e literatura: considerações
teóricas e visões críticas sobre o romance histórico

1 41-71 Brito, Matheus de

O *ethos* do dissídio na obra de Camões, o poema como
argumento

*El ethos de disenso en la obra de Camões, el poema como
argumento*

The Ethos of Dissent in Luís de Camões' Poetry, The Poem as
Argument

1 101-131 Gómez, Facundo

No es un río de Selva Almada: persistencias e inflexiones
de una narrativa de provincia

No es un río *by Selva Almada: Persistence and Variations
of a Province Narrative*

No es un río de Selva Almada: persistências e inflexões de uma
narrativa da província

- 1 297-325 Guerra, Juan José**
- Modernización, carácter destructivo y materialismo: *En otro orden de cosas* de Fogwill**
Modernization, Destructive Character and Materialism: Fogwill's En otro orden de cosas
Modernização, caráter destrutivo e materialismo: *En otro orden de cosas* de Fogwill
- 2 192-214 Martynenko, Antonina**
- Unread, Yet Preserved: A Case Study on Survival of the 19th-Century Printed Poetry**
No leído, pero conservado: un estudio de caso sobre la supervivencia de la poesía impresa del siglo XIX
Não lidos, mas preservados: um estudo de caso sobre a sobrevivência da poesia impressa do século XIX
- 1 191-1220 Mesmoudi, Mehdi**
- El diario de Mohamed Chukri: *nocturbanidad* y duelo**
Mohamed Chukri's Journaling: Nocturnality and Grief
O jornal de Mohamed Chukri: *nocturbanidade* e duelo
- 2 184-190 Plecháč, Petr y David J. Birnbaum**
- Rhythm-Based Authorship Recognition in Syllabic and Accentual-Syllabic Verse**
Reconocimiento de autoría basado en el ritmo en verso silábico y silábico-acental
Reconhecimento da autoria baseado no ritmo em verso silábico e acentual-silábico

- 2** **21-59** **Polilova, Vera**
- ¿Cómo evaluar la fidelidad de una traducción? Métodos
cuantitativos en el estudio de las traducciones poéticas
How to Evaluate the Fidelity of a Translation?
Quantitative Methods in the Study of Poetic Translations
Como avaliar a fidelidade de uma tradução? Métodos
quantitativos no estudo de traduções poéticas
- 1** **245-269** **Rivadeneira, Blas Gabriel**
- El archivo y sus restos (de lo real): diario de escritor
y poéticas de la memoria en *En libertad* de Silviano
Santiago y la Trilogía luminosa de Mario Levrero
*The Archive and its Remains (of the Real): Writer's Diary
and Poetics of Memory in En libertad by Silviano Santiago
and the Trilogía Luminosa by Mario Levrero*
O arquivo e seus restos (do real): diário de um escritor e poética
da memória em *En libertad* de Silviano Santiago e na Trilogía
luminosa de Mario Levrero
- 2** **158-182** **Skorinkin, Daniil y Boris Orekhov**
- “Reis melhor do que eu”: los heterónimos de Pessoa
desde una perspectiva estilométrica
*“Reis melhor do que eu”: Pessoa's Heteronyms from a
Stylometric Perspective*
“Reis melhor do que eu”: os heterônimos de Pessoa sob uma
perspectiva estilométrica

1 271-295 Sobreira, Ricardo

**Intramedial and Intermedial Adaptations in the
Novelizations of *Interstellar* and *Jumper***

***Adaptaciones intramediales e intermediales en las
novelizaciones de Interstellar y Jumper***

Adaptações intramediais e intermediais nas novelizações de
Interstellar e *Jumper*

1 211-243 Souza, Fabiana Oliveira de

Um *poetry slam* indígena: a poesia falada no Slam Coalkan

***Un poetry slam indígena: la poesía hablada en Slam
Coalkan***

An Indigenous Poetry Slam: The Spoken Poetry in Slam Coalkan

1 73-99 Taverini, Emiliano

**Poemas por la memoria, la verdad y la justicia. Escritos
de hijos e hijas en los “recordatorios” de *Página/12*
(1988-2004)**

***Poems for Memory, Truth and Justice. Writings of Sons
and Daughters in the “Recordatorios” of *Página/12*
(1988-2004)***

Poemas para Memória, verdade e justiça. Escritas de filhos e
filhas nos “recordatorios” da *Página/12* (1988-2004)



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Convocatoria

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

“La recepción de Cervantes en América”

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 26, n.º 2 (2024)

Fecha límite para envío de artículos: 30 de noviembre del 2023

Lanzamiento de la publicación: 1 de julio del 2024

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito y tema del número

América ha sido tierra fértil para la recepción de la obra cervantina. Así lo demuestran tempranamente los envíos a las colonias de ejemplares de *La Galatea*, *Persiles y Segismunda*, las *Novelas ejemplares* y el *Quijote* y, también, los numerosos estudios críticos escritos en esta orilla del Atlántico sobre la obra de Miguel de Cervantes. La presencia del autor alcalaíno, y particularmente del *Quijote*, en el campo intelectual de las incipientes naciones se evidencia también muy prontamente. De hecho, en el siglo XIX su obra más inmortal se utilizó para la vinculación de las identidades nacionales con la cultura hispánica y dio origen a una instrumentalización política de su protagonista. No muy distintas son las primeras interpretaciones de la obra a comienzos del siglo XX, en cuyas décadas iniciales la figura del Caballero de la Triste Figura contribuía a reforzar la pertenencia al ámbito cultural hispano, a exaltar los lazos con España de los jóvenes países americanos a pesar de la Independencia. Ese fue el tono, justamente, de las conmemoraciones de 1905 adelantadas con motivo del Tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Ciertamente, los centenarios de sus obras y de su nacimiento o muerte son fechas simbólicas que han jalonado las reflexiones sobre su obra en América y son sólo la punta de lanza de la inmensa producción crítica su obra en el siglo XX y XXI en el marco del cervantismo y la llamada cervantofilia. Pero la presencia de Cervantes en América no se circunscribe solamente a la crítica. De igual manera, el mito construido alrededor de Cervantes y de

sus personajes más famosos ha dado lugar a continuaciones del *Quijote*, a recreaciones literarias de su obra y a novelas en las que es evidente la profunda herencia cervantina.

Este número monográfico, coordinado por la profesora María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia) tiene el propósito de reflexionar sobre la recepción de la obra de Miguel de Cervantes en América (la hispana, la inglesa, la portuguesa) tanto en el aspecto crítico, como en el de las continuaciones y recreaciones literarias y artísticas de su obra.

Invitamos a hacer aportes que sigan las siguientes líneas temáticas:

- Trabajos críticos sobre la producción de cervantistas o cervantófilos americanos.
- La recepción en América de las obras (en conjunto o títulos precisos) de Miguel de Cervantes.
- Estudios sobre las recreaciones literarias o artísticas de la obra cervantina.
- Recuperación de documentos relacionados con la lectura de las obras cervantinas.
- Reseñas y revisiones de publicaciones importantes sobre el tema.

La revista *Literatura: teoría, historia, crítica* se encuentra indexada en Scopus, Pubindex, WOS (ESCI), REDIB, Latindex y otras bases de datos nacionales e internacionales.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente trabajos inéditos y originales en los idiomas oficiales de la revista (español, inglés y portugués), así como traducciones de trabajos destacados que aborden esta temática, con una extensión de entre 6.000 y 12.000 palabras, incluyendo referencias, notas al pie de página y resúmenes. Los trabajos pueden ser producto de proyectos de investigación, de reflexión personal, o ejemplos de trabajo académico en el área, a partir de la problemática planteada. La revista utiliza el sistema de citación por autor del MLA. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web:

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Cronograma de envío

La fecha de cierre para esta convocatoria es el **30 de noviembre del 2023**. Los textos deben ser enviados al correo electrónico de la revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Call for papers

*Department of Literature Journal of the
National University of Colombia*

“Reception of Cervantes in America”

SPECIAL ISSUE

vol. 26, n.º 2 (2024)

Deadline for submitting articles: November 30, 2023

Publication date: July 1, 2024

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Purpose and theme of the number

America has been fertile land for the reception of Cervantes's work. So is early shown by the sent copies of *La Galatea*, *Persiles* and *Segismunda*, the *Novelas ejemplares*, and the *Quijote*, also, the many critical studies written in this shore of the Atlantic about the work of Miguel de Cervantes. The presence of the author from Alcalá, and particularly the *Quijote*, in the intellectual field of the incipient nations was early noticed. In fact, in the XIX century his most immortal work was used for the correlation of national identities with Hispanic cultures, giving birth to a political instrumentalization of the protagonist. Not very different were the first interpretations of the work at the beginning of the XX century, which in its first decades the figure of the *Caballero de la Triste Figura* reinforced the belonging to the Hispanic cultural field, exalting the binds with the Spain of the younger American countries despite the Independence. That was the tone, justly, of the commemorations of 1905 that came early due the third century of the publication of the first part of the *Quijote*. Certainly, the centuries of his works and his birth or passing are symbolic dates that have marked the reflections around his work in America and are only the tip of the iceberg of the vast critical production of his work in the XX and XXI century within the framework of the Cervantism and the so called Cervantophilia. But the presence of Cervantes in America is not limited only to the critic. However, the myth built around Cervantes and his most famous characters have brought to sequels of the *Quijote*, to literary recreations of his work and novels where it is evident the profound Cervantine heritage.

This monographic number, coordinated by the professor María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia) has the purpose of reflecting around the reception of the work of Miguel de Cervantes in America (Hispanic, English, Portuguese) as well as in its critical aspect, as in the continuations and literary and artistic recreations of his work.

We invite to make contributions that follow the proceeding themes:

- Critical works about the production of American Cervantists or Cervantophiles.
- Reception in America of the works (precise titles or groups of titles) of Miguel de Cervantes.
- Studies about the artistic or literary recreations of the work of Cervantes.
- Recovery of selected documents with the lecture of the works of Cervantes.
- Reviews and revisions of important publications around the subject.

The journal *Literatura: teoría, historia, crítica* is indexed in Scopus, Publindex, wos (ESCI), REDIB, Latindex and other national and international databases.

Presentation outlines

We will receive only original and unpublished works in the official languages of the journal (Spanish, English and Portuguese), as well as the translations of outstanding works that address this theme, with an extensions between 6.000 and 12.000 words, including references, footnotes and abstracts. The works presented can be the result of research projects, personal reflection, or examples of academic work in the area, taking the problem question as the starting point. The journal uses the quoting system MLA. We ask the interested authors that before submitting their works for evaluation, they should review the complete guidelines and politics of the journal in its webpage:

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Sending schedule

The deadline for this call for papers is **November 30, 2023**. The texts must be sent to the email of the journal (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the ojs (Open Journal System) platform (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Chamada

*Revista del Departamento de Literatura de la Universidad
Nacional de Colombia*

“A recepção de Cervantes na América”

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 26, nº 2 (2024)

Data limite para submissão de artigos: 30 de novembro de 2023

Lançamento da publicação: 01º de julho de 2024

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito e tema do número

A América tem sido um terreno fértil para a recepção da obra de Cervantes. Assim o demonstram com antecedência os envios para as colônias de exemplares de *La Galatea*, *Persiles y Segismunda*, das *Novelas ejemplares* e do *Quijote* e, também, dos numerosos estudos críticos escritos nesta beira-mar do Atlântico sobre a obra de Miguel de Cervantes. A presença do autor de Alcalá, e particularmente do *Quijote*, no campo intelectual das nações incipientes também se evidencia muito rapidamente. De fato, no século XIX, sua obra mais imortal ocupou-se para vincular identidades nacionais com a cultura hispânica e deu origem a uma instrumentalização política de seu protagonista. As primeiras interpretações da obra no início do século XX não se encontram muito diferentes, em cujas primeiras décadas a figura do *Caballero de la Triste Figura* contribuiu para reforçar a pertença à esfera cultural hispânica, para exaltar os laços com a Espanha dos jovens países americanos a despeito da independência. Esse foi o tom, precisamente, das comemorações de 1905 antecipadas por ocasião do terceiro centenário da publicação da primeira parte do *Quijote*. Certamente, os centenários de sua obra e de seu nascimento ou morte são datas simbólicas que marcaram reflexões sobre sua obra na América e são apenas a ponta de lança da imensa produção crítica de sua obra nos séculos XX e XXI no marco do cervantismo e a chamada cervantofilia. Mas a presença de Cervantes na América não se limita apenas à crítica. Da mesma forma, o mito construído em torno de Cervantes e seus personagens mais famosos deu origem

a continuações do *Quijote*, a recriações literárias de sua obra e a romances nos quais a profunda herança cervantina é evidente.

Este número monográfico, coordenado pela Professora María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia) tem como objetivo refletir sobre a recepção da obra de Miguel de Cervantes na América (hispânica, inglesa, portuguesa) tanto no aspecto crítico, como nas continuações e recriações literárias e artísticas de sua obra.

Chamamos para fazer contribuições que sigam as seguintes linhas temáticas:

- Trabalhos críticos sobre a produção de cervantistas ou cervantófilos americanos.
- A recepção na América das obras (conjuntas ou por títulos específicos) de Miguel de Cervantes.
- Estudos sobre recriações literárias ou artísticas da obra de Cervantes.
- Recuperação de documentos concernentes à leitura das obras de Cervantes.
- Resenhas e revisões de importantes publicações sobre o assunto.

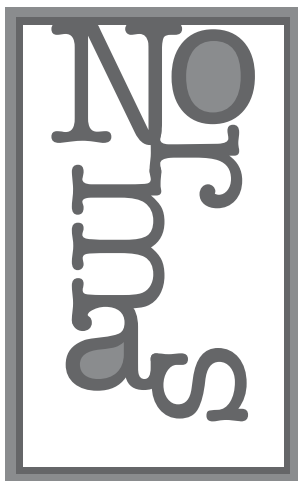
A revista *Literatura: teoría, historia, crítica* está indexada em Scopus, Publindex, wos (ESCI), REDIB, Latindex e outras bases de dados nacionais e internacionais.

Diretrizes de submissão

Somente serão recebidos trabalhos inéditos e originais nos idiomas oficiais da revista (espanhol, inglês, português ou francês), bem como traduções de trabalhos de destaque que abordem este tema, com extensão entre 6.000 e 12.000 palavras, incluindo as referencias, notas de rodapé e resumos. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal, ou exemplos de trabalhos acadêmicos na área, a partir do tema exposto. A revista usa o sistema de citação de autor MLA. Solicita-se aos autores interessados, antes de enviar um artigo para avaliação, consultar as políticas e diretrizes completas da revista no site: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Programação de envio

A data de encerramento desta chamada é o 30 de novembro de 2023. Os textos devem ser enviados para o e-mail da revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou através da plataforma *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA

teoría, historia, crítica

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Alcance y política editorial

Literatura: teoría, historia, crítica (LTHC) ha formulado un conjunto de políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

Servicio a la disciplina. La revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los estudios literarios. Su enfoque es académico y propicia el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

Estructura editorial. La revista está constituida por dos áreas: la Dirección editorial y la Gestión editorial. La Dirección editorial la integra el editor jefe y tres comités académicos de apoyo (comité asesor interno, comité editorial y comité científico). Todos los comités están integrados por profesores investigadores de diversos campos de los estudios literarios. El equipo de Gestión lo conforma un editor responsable de la coordinación editorial y sus respectivos asistentes editoriales o auxiliares. También hacen parte del equipo los editores académicos asociados o los editores invitados a dirigir los números especiales.

Gestión y edición. La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten evaluación.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulen a la Revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen el editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán en condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

Conflicto de intereses. La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

Confidencialidad. Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la Revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

Financiamiento y costos de publicación. La Revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

Acceso a los contenidos. Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: www.literaturathc.unal.edu.co. Los autores pueden autoarchivar, en la versión del editor, los trabajos que publiquen en la Revista. Sin embargo, sugerimos también enlazar o proporcionar el

DOI (identificador de objeto digital) de ese trabajo publicado en nuestro sitio web, desde páginas web personales del autor o desde repositorios institucionales y académicos. La Revista se puede considerar una publicación “azul”, según la clasificación Sherpa Romeo.

Para los lectores que así lo prefieran, la Revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retracciones, correcciones y retiro de textos publicados. Si después de la publicación de un texto, se descubre que este tiene graves errores que comprometen sus contenidos, si hay evidencia de plagio o de que ha sido publicado previamente, sin que el editor haya sido notificado, se emitirá una retractación y se marcará con una nota en sus metadatos y en todas las páginas del artículo. Además, si luego de la publicación se detecta que el texto tiene un error involuntario que afecta parte de su integridad, se podrá emitir una corrección que se publicará en la revista y se incluirá en la versión digital del texto.

Finalmente, si un texto presenta un problema ético serio, que tiene repercusiones legales, podrá ser retirado después de publicado, en su versión digital, y se mantendrán únicamente sus metadatos con una nota aclaratoria de la razón de su retiro.

Ética. La Revista cuenta con un código de ética para autores y evaluadores, que se puede consultar en el último apartado de este documento, y se acoge a las orientaciones del *Committee on Publication Ethics (COPE)*, en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

Forma y preparación de manuscritos

A continuación, describimos los tipos de trabajos que se publican en LTHC:

Artículos. Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema o proponen una posición personal y crítica con respecto a este. Su extensión oscila entre seis mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias, notas al pie de página y resúmenes.

Notas. Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico de

interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias, notas al pie de página y resúmenes.

Reseñas bibliográficas. Son textos de carácter divulgativo, en los que se hace una aproximación crítica a uno o varios textos publicados, que sean de interés para la comunidad de los estudios literarios. Se privilegiarán las reseñas de textos publicados en los dos últimos años que anteceden al momento de la postulación de la reseña. Su extensión oscila entre dos mil (mínimo) y tres mil palabras (máximo).

Traducciones. Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

Entrevistas. Son producto de un diálogo con un escritor, crítico, investigador o académico de renombre, acerca de su obra, su trayectoria, o sobre temas actuales y polémicos en el campo de la literatura.

Originalidad. Los trabajos que los autores postulan a la revista deben ser creaciones originales, propias, que respeten los derechos de autor, y no deben haber sido publicados por otros medios o en otros idiomas (salvo el caso de las traducciones).

Si versiones previas de los trabajos han sido difundidos como literatura gris, documentos de trabajo (*preprints*), en repositorios institucionales o páginas web personales o institucionales, en principio, no constituirían un inconveniente para su publicación en la Revista pero solicitamos a los autores que nos indiquen cuándo y bajo qué condiciones se ha dado tal prepublicación o divulgación preliminar.

Idiomas. La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés y portugués.

Formato. Los trabajos deben enviarse en formato Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, deben entregarse en un formato editable, no en formato de imágenes. Las imágenes o fotografías deben remitirse en una resolución mínima de 300 dpi en archivos JPEG.

Envío de los trabajos. Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de

Open Journal Systems de la revista (www.literaturathc.unal.edu.co); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

Información de los autores. Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia, universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país y correo electrónico institucional.

Ejemplo

Patricia Simonson, doctora en narrativa norteamericana del siglo XIX, profesora asociada del Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: psimonson@unal.edu.co

Título de los trabajos. El título de los trabajos debe ser conciso y se espera que corresponda al tema que se está tratando.

Resúmenes y palabras clave. Los artículos deben incluir un resumen analítico que no supere las 150 palabras. Se espera que los resúmenes respondan, en su estructura, a las siguientes preguntas: 1) ¿cuál es el propósito del artículo?; 2) ¿cómo se desarrollan lógicamente los temas o contenidos en el artículo?; 3) ¿cuál es el punto de vista principal del autor o la contribución del artículo?; 4) ¿cuáles son las conclusiones, repercusiones o aspectos a resaltar y de interés para el lector?

Las notas llevarán un resumen de 100 palabras (máximo) en el idioma original en el que estén escritas. En este resumen debe especificarse el propósito de la nota y los temas que se abordarán.

Las palabras clave que acompañan los resúmenes deben oscilar entre tres (mínimo) y seis (máximo) y, al igual que el título, deben corresponder a los contenidos desarrollados en el texto.

Cuerpo del texto. La organización de los contenidos depende de la intención del texto y de la forma en que el autor pretende llegar de manera más efectiva a sus lectores. No sugerimos aquí un esquema único para escribir un artículo de investigación, reflexión o revisión en los estudios literarios. Sin embargo, pedimos a los autores que procuren siempre la claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez

el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

Tablas y figuras. Las tablas y figuras que se incluyan en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábiga, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association* (MLA) para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o publicación dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaran a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separando cada ítem con un punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango

de páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

¿Cómo construir las referencias?

Debemos resaltar que en MLA es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

Libro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de libro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, págs. 95-129.

Artículo de una revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, págs. 79-122.

Artículo electrónico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, núm. 2, 2013, págs. 69-95. Web. 3 de marzo del 2014.

Los autores deben tener en cuenta que el listado de referencias de los trabajos y las citas que se hacen en el cuerpo del texto deben corresponder perfectamente. Es decir, no se debe incluir en el listado una referencia que

no se haya usado en el cuerpo del texto, ni tampoco omitir en el listado alguna fuente que se haya incluido en el texto.

La organización de cada entrada bibliográfica se hará por apellido del autor, en orden alfabético.

Consideraciones éticas

Autores

Antes de participar en la revista, se espera que los autores tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

Pautas y cuidado de los textos. La Revista tiene normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y apliquen en sus escritos. Asimismo, no se reciben borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

Exclusividad en la postulación. Los trabajos que se presentan a la revista no deben haber sido postulados simultáneamente a otras. Esto puede comprometer la originalidad de los trabajos y los derechos sobre su publicación. Si el autor, en algún punto del proceso, considera que debe someter su trabajo a otra revista, debe primero consultarlo con el editor para formalizar su retiro.

Plagio. No es aceptable el uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios.

“Refritos” o “autoplagio”. No es aceptable la postulación de textos que ya han sido publicados, en su idioma original o en otros idiomas, de manera parcial o completa. Se espera que la contribución de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

Coautoría. La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la

escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

Diligencia. Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la Revista.

Contribución de los trabajos. El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

Evaluadores

Idoneidad. Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

Independencia. El arbitraje se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para

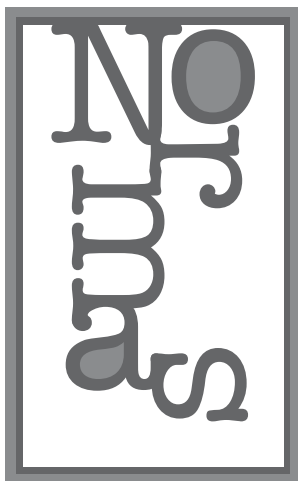
el autor y el editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

Diligencia. Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la Revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

Seguimiento. Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores sea la mejor posible.

Suplantación. El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

Uso de información. Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



LITERATURA

teoría, historia, crítica

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context for interacting with its partners.

Service to the discipline. The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, critical proposals and research in the area.

Editorial structure. The journal is composed of two areas: the editorial board and the managing editors. The editorial board includes the editor in chief and three academic support committees (internal advisory committee, editorial committee and scientific committee). All the committees are comprised of research professors from various fields of literary studies. The managing editors include the editor responsible for the editorial coordination and his/her respective editorial assistants. The team also includes associate academic editors or editors invited to lead special editions.

Management and editing. The journal will ensure that its editorial management and all processes, including the editing of the issues, are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different partners to facilitate the reception, evaluation and decision of work submitted to the journal.

Peer-review process. All work submitted to the journal shall be subject to peer review. Articles are evaluated through a “double-blind” peer review system with the participation of expert researchers in the topic. Generally,

every article is read by two or three reviewers before a decision is made on its publication. Notes and translations are evaluated by an external reviewer or by a member of the editorial committee. Evaluation of reviews or interviews will also be conducted by a single reviewer, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues will not have any priority in the evaluation process; they will be treated under the same criteria as the miscellaneous issues.

Also, work proposed by the editor or any partner that belong to the editorial board or is a managing editor will be evaluated under equal conditions in accordance with protocols to ensure a “blind” and independent peer review.

Conflict of interest. The journal will ensure that the different partners participate in the most independent manner possible so as not to affect the academic and editorial processes and their results. Authors and reviewers must disclose potential conflicts of interest that have and that can compromise the peer review or affect the quality of the contents that are published.

Confidentiality. The details of the evaluation process of the work and the identity of those involved shall only be known by the journal’s team, not by third parties. The identity of the reviewers will always be held in reserve, as indicated by the “double-blind” peer review system.

Publication costs. The journal has no commercial purposes and is supported with resources from the School of Human Sciences at the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process has no cost to the authors.

Access to our contents. The journal is published in open access, in its online version, under a *Creative Commons* license of “attribution, non-commercial, no derivatives” (BY-NC-ND), through an *Open Journal Systems* platform at: www.literaturathc.unal.edu.co. Self-archiving is allowed, in the editor’s version, from personal webpages or from institutional or thematic open access repositories. However, we also suggest to link or to provide the DOI (digital object identifier) to every work published in the journal. The journal can be considered as a “blue” publication, according to the Sherpa Romeo classification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version that is available by subscription (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retractions, corrections and withdrawal of published texts. If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes

that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

Ethics. The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

Articles. The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between six thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references, footnotes and abstracts.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references, footnotes and abstracts.

Bibliographical reviews. These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

Translations. The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

Interviews. These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar, about his/her work, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English and Portuguese.

Format. Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

Submissions. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will not be accepted or processed.

Information on the authors. Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated department and University or organization, city, country, institutional e-mail.

Example

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co

Title of the work. The title of the work must be concise and correspond to the subject covered.

Abstracts and key words. Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: 1) what is the purpose of the article?; (2) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

Tables and figures. The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify or give additional information that may be useful to the reader.

Acknowledgements. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at

the end of the work (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

Citation and reference style. The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the final reference list of that must appear in each work.

In-Text citations

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, only the number of page after the citation may be included:

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics and article or chapter titles in quotation marks:

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are multiple entries from the same author in the list of references, and the author's name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, "The Heart" 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be included, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

Reference list citations

The MLA it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style implies that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

Book

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Book chapter

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Journal article

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

Electronic article

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, no. 2, 2013, pp. 69-95. Web. March 3, 2014.

Authors must ensure that reference list and the citations made in the body of the text match perfectly. A reference which has not been used in the body should not be included in the reference list, nor should a source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

Ethical Issues

Authors

To participate in the journal, authors must take into account the following considerations:

Guidelines and care of the texts. The journal has formal rules for the presentation of works which authors must read, understand and follow. The journal does not receive drafts of work but final versions carefully reviewed by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

Exclusivity in the submission. Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and rights of publication. If at some point in the process, authors consider that they must submit their article to another journal, they should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal.

Plagiarism. The use of texts of other authors by incorporation of complete sections in their own work, reproduction of fragments or paraphrase, without proper citation or the necessary permissions, is not acceptable.

“Self-plagiarism”. The submission of texts that already have been published earlier, in their original language or other languages, fully or partially, is not acceptable. The contribution of a work to the field of literary studies should not be the same, or very similar, to that of other publications of the author.

Co-authorship. The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But, when this occurs, the crediting of authorship to those who have not had a real participation in writing process should be avoided. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or discussion that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions that lead to the final version.

Diligence. Authors must comply with requirements arising from the peer review and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to observations (copy editing, design and page layout, proofreading), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

Contribution of the work. The purpose of publishing an work is almost always to establish a dialogue with readers. In the case of academic work those readers are, mostly, in the community of the area: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such dialogue depends on the coherence and strength of the arguments and the contribution proposed with respect to a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies, to have critical positions, to generate stimulating dialogues, to raise or to resume discussions of interest to contemporary readers.

Reviewers

Suitability. Reviewers should only accept the reading of works on subjects that they know well. If, after receiving an article for read, the reviewer discovers that, for some reason, it does not correspond to his/her interest or knowledge, he/she must so inform the editor in order to reassign the work.

Independence. The peer-review process of the journal is performed under a “double-blind” system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the reviewer finds that there is some ethical impediment or conflict of interest that may affect his/her opinion, the editor must be so informed without delay.

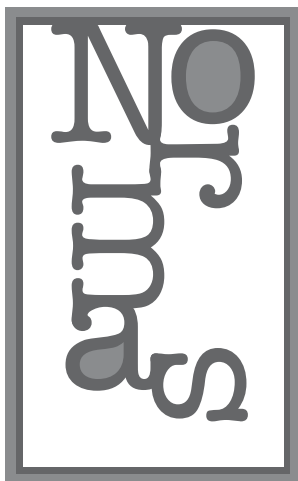
Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. Authors must be able to revise, correct or validate their work from the comments received. The editor must be able to make an argued decision about the publication or rejection of work based on the recommendations of the reviewers.

Diligence. Reviewers must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability of time. If, during the evaluation, compliance with the delivery time is unfeasible, the reviewer must inform the editor to rearrange the schedule initially agreed upon. The timely response to the authors also depends on the collaboration of the reviewers.

Follow-up. Reviewers should also seek to support the editor in verification of corrected versions of the work. The contribution of the reviewer to this process will allow the best possible version to reach the readers.

Substitution. The editorial team invites a reviewer to participate in the reading of an article after reviewing his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not ethical for a reviewer, after accepting to read an article, to transfer the responsibility for the evaluation to a third party (e.g. co-researcher, graduate student, etc.).

Use of information. The work a reviewer receives is, mostly, unpublished and original. Any use or misappropriation of the topics treated, information or sections of text from the work received will be considered a very serious ethical misconduct.



LITERATURA

teoría, historia, crítica

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Escopo e política

A LTHC formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

Serviço à disciplina. A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

Estrutura editorial. A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

Gestão e edição. A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

Proceso de arbitragem. Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

Conflito de interesses. A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

Confidencialidade. Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

Financiamento e custos de publicação. A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

Acesso aos conteúdos. Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: www.literaturathc.unal.edu.co. Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas pessoais ou

repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retratações, correções e retirada de textos publicados. Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

Ética. A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics* (COPE) quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

Forma e preparação de manuscritos

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na LTHC.

Artigos. São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre seis mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências, notas de rodapé e resumos.

Anotações. São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências, notas de rodapé e resumos.

Resenhas bibliográficas. São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

Traduções. As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

Entrevistas. São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

Originalidade. Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

Idiomas. A Revista publica textos em espanhol, inglês y português.

Formatação. Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 600 DPI em .jpeg.

Envio dos trabalhos. Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

Informação dos autores. No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com

a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

Exemplo

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX;
professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co.

Título dos trabalhos. O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

Resumos e palavras-chave. Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

Corpo do texto. A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

Tabelas e figuras. As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número

e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

Notas de rodapé. O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

Agradecimentos. Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

Estilo de citação e referências. A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

Como citar no texto?

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e

onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

Livro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editora Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de livro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Artigo de revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

Artigo eletrônico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, n. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 de março de 2014.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

Considerações éticas'

Autores

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

Pautas e cuidado dos textos. A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

Exclusividade. Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

Plágio. O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”. A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

Coautoria. A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

Diligência. Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares

acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

Contribuição dos trabalhos. O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

Avaliadores

Idoneidade. Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

Independência. A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

Enfoque dos conceitos. Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

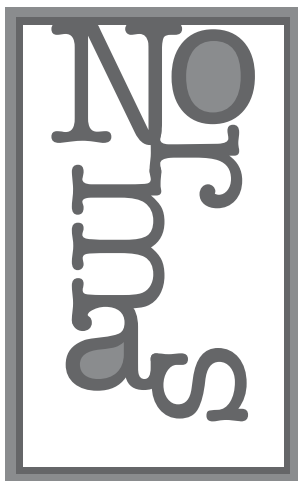
Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se,

no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

Seguimento. Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

Suplantação. O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

Uso de informação. Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.



LITERATURA

teoría, historia, crítica

INSTRUCCIONES AUX AUTEURS

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Portée de la publication et politique éditoriale

La revue LTHC a formulé des politiques permettant d'orienter son projet éditorial et de définir le contexte où tous leurs collaborateurs interagissent.

Service à la discipline. Les objectifs de la revue sont valider et vulgariser les nouvelles connaissances dans le champ des études littéraires. L'approche de la revue est académique et cette publication mettra à disposition les conditions pour le débat argumentatif, les propositions critiques et la recherche.

Structure éditoriale. La revue est composée par deux instances: la direction éditoriale et la section de gestion éditoriale. La direction éditoriale est intégrée par le rédacteur en chef et trois comités d'appui (le comité consultatif interne, le comité éditorial et le comité scientifique). Tous les comités sont intégrés par des professeurs-chercheurs venus de différentes sous-disciplines des études littéraires. La section de gestion éditoriale est intégrée par un éditeur responsable de la direction éditoriale et des assistants d'édition. Les éditeurs académiques associés et les éditeurs invités à diriger les numéros thématiques font aussi partie de l'équipe de gestion.

Gestion et édition. La revue veillera à l'efficacité et à la clarté de la gestion éditoriale et de tous les autres processus, y compris l'édition des numéros. L'équipe éditoriale maintiendra une communication directe et fluide avec tous ses collaborateurs afin de faciliter la réception, l'évaluation et la décision sur la publication des travaux soumis.

Processus d'arbitrage. Tous les travaux présentés seront soumis à un processus d'arbitrage. Les articles sont évalués au travers d'un système de double relecture anonyme, faite par d'autres académiques experts. Usuellement, avant la décision sur la publication, chaque article est lu par deux ou trois académiques qui l'évaluent. Les notes de réflexion et les traductions sont évaluées par une personne externe au comité ou par un intégrant de la direction éditoriale. Les évaluations des comptes rendus et des entretiens seront faites aussi par une seule personne, qui peut être un intégrant du comité éditoriale. Les travaux publiés dans les numéros thématiques n'auront aucune prérogative dans le processus d'évaluation; ces textes seront traités avec les mêmes critères que les textes des numéros miscellanées. De même, les contributions présentées par un éditeur ou un collaborateur intégrant de l'équipe de direction ou de la section de gestion éditoriale seront évaluées dans les mêmes conditions, selon les protocoles adoptés pour garantir une évaluation anonyme et indépendante.

Conflit d'intérêts. Cherchant à ne pas affecter la réalisation des processus éditoriaux et académiques ainsi que ses résultats, la revue veillera à une participation indépendante de la part de tous ses collaborateurs. Les auteurs et les académiques chargés de l'évaluation ont l'obligation de révéler les potentiels conflits d'intérêts qu'ils ont et qui peuvent compromettre le processus d'arbitrage ou affecter la qualité des contenus.

Confidentialité. Seule l'équipe éditoriale de la revue connaîtra tous les détails du processus d'évaluation des travaux et l'identité des personnes y impliquées. L'identité des académiques qui évaluent sera tenue sous stricte réserve, selon les indications du système de double relecture anonyme.

Financement et frais de publication. La revue LTHC est une publication à but non lucratif et est financée par la Faculté de Sciences Humaines de l'Université de Nationale de Colombie. Tous le processus de publication est gratuit pour les auteurs.

Accès aux contenus. Les articles sont publiés en accès ouvert, en version numérique, sous licence *Creative Commons* d' "attribution, non commerciale, sans dériver" (BY-NC-ND) et au travers d'une plateforme d'*Open Journal System* www.literaturathc.unal.edu.co. Les auteurs peuvent auto-archiver, dans la version de l'éditeur, les travaux publiés dans la revue. Néanmoins, nous suggérons de fournir le DOI (identifiant d'objet digital) du travail publié sur notre site web, depuis les sites internet personnels de l'auteur ou depuis

des dépôts institutionnels et académiques. La revue peut considérer une publication “bleu”, d’après la classification Sherpa Romeo.

La revue met à disposition des lecteurs une version imprimée, achetable sous la modalité d’abonnement (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Rétractations, corrections et retrait de textes publiés. Si après la publication d’un texte, on découvre que celui-ci a des erreurs de taille compromettant la qualité des contenus, si l’on évide du plagiat ou si la contribution a été publiée préalablement sans que l’éditeur ait été notifié, le comité éditorial émettra une rétractation et fera une note dans les métadonnées et dans toutes les pages de l’article. En plus, si après la publication on détecte une erreur involontaire compromettant l’intégralité et la qualité des contenus, le comité éditorial pourra émettre une correction que sera publiée dans la revue et qu’apparaîtra dans la version numérique.

Finalement, si un texte présente un problème éthique sérieux, portant des effets légaux, pourra être retiré de la revue après son publication, en version numérique. Et l’on maintiendra uniquement les métadonnées avec une note expliquant la raison du retrait.

Éthique. La revue a formulé un code éthique, pour les auteurs et les académiques qui évaluent, que l’on peut consulter à la fin de ce document et qui suit les recommandations du *Committee on Publication Ethics* (COPE) pour ce qui est des bonnes pratiques de publication et de la solution des possibles conflits.

Forme et préparation de manuscrits

Nous offrons, ci-dessous, une description de la typologie de textes que nous publions dans la revue LTHC:

Articles. Les articles (entre 6 000 et 12 000 mots maximum, la liste de références y comprise) ont un caractère expositif, argumentatif ou de réflexion qui font un apport inédit ou qui proposent un regard personnel et critique du sujet. Ces textes peuvent être aussi des résultats de recherche ou des révisions exhaustives de bibliographie pertinente. Les textes font des contributions importantes aux débats disciplinaires.

Notes de réflexion. Dans les notes de réflexion (5 000 mots maximum, la liste de références y comprise) l’auteur propose un point de vue ou une

analyse d'une conjoncture, d'une œuvre ou d'un sujet académique à l'intérêt de la communauté des études littéraires.

Compte-rendu d'œuvres. Ces sont des textes (entre 2 000 et 3 000 mots maximum, la liste de références y comprise) où l'auteur fait un rapprochement critique d'un ou de plusieurs textes publiés à l'intérêt de la communauté des études littéraires. Le comité éditorial privilégiera la publication de comptes rendus abordant des œuvres parues dans les deux années préalables au moment de la soumission des propositions.

Traductions. Les traductions ont un caractère de vulgarisation. Le comité éditorial privilégiera la publication de textes à caractère critique et théorique, d'une importance remarquable pour le champ des études littéraires, qui n'ont pas été largement diffusés auprès des lecteurs hispanophones.

Entretiens. Les entretiens sont le résultat du dialogue avec un écrivain, un critique, un chercheur ou un académique renommé autour de son œuvre, son parcours ou des sujets d'actualité ou controversés dans le champ des études littéraires.

Originalité. Les travaux présentés par les auteurs doivent être des créations originales, propres, respectant les droits d'auteur et celles-ci n'ont pas dû être publiées dans d'autres revues ni dans d'autres langues (sauf les traductions).

Si des versions préalables des travaux ont été diffusées comme littérature grise, documents de travail (*preprints*), dans des dépôts institutionnels ou des sites web personnels ou institutionnels, ces versions ne constitueraient pas, en principe, d'inconvénients pour la publication dans la revue LTHC. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de nous informer sur les conditions (date et lieu) de la prépublication ou de la diffusion préliminaire.

Langues. La revue publie des articles et des notes de réflexion écrits en espagnol, portugais et anglais.

Format. Les travaux doivent être envoyés dans un document du type Word, sans aucune restriction (complètement éditable). Les tableaux et les figures accompagnant le texte, le cas échéant, doivent être rendus dans un format éditable; ces éléments ne doivent pas être en format d'image (PNG, JPG, TIF, GIF, etc.). Les images et les photographies doivent avoir une résolution minimale de 600 dpi et un format JPG.

Envoi de contributions. Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou au

travers de la plateforme *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co). Le comité éditorial n'acceptera ni évaluera aucun travail envoyé en version imprimée.

Information pour les auteurs. Au moment d'envoyer une contribution, chacun des auteurs doit joindre une version résumée ou complète de son curriculum vitae. En plus, dans la première page de son travail, l'auteur doit faire une description concise de son profil académique. Cette description doit avoir l'information suivante: nom bibliographique complet, degré académique atteint le plus haut et champ d'études, poste, dépendance, université ou organisation à laquelle l'auteur appartient, ville, pays et courriel électronique institutionnel.

Exemple

Mme. Patricia Simonson, docteur en narrative nord-américaine du XIX^e siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: psimonson@unal.edu.co

Titre des travaux. Le titre du travail doit être concis et on espère qu'il y a une correspondance avec le sujet abordé.

Résumés et mots-clés. Les articles doivent inclure un résumé analytique (150 mots maximum). On attend que les résumés répondent, dans son structure, aux questions suivantes: 1). Quel est l'intention de l'article?; 2). Comment sont développés logiquement les sujets ou les contenus dans l'article?; 3). Quel est le point de vue de l'auteur ou de la contribution sur le sujet abordé?; 4). Quels sont les conclusions, les répercussions ou les aspects à mettre en relief et les aspects d'intérêt pour le lecteur?

Les notes de réflexion auront un résumé (100 mots maximum) dans la langue d'écriture. Dans ce résumé, l'auteur doit spécifier l'intention de la note et les sujets à traiter.

Les mots-clés qui accompagnent les résumés doivent osciller entre trois (minimum) et six (maximum) et, de la même façon que le titre, doivent correspondre aux contenus développés dans le texte.

Corps du texte. L'organisation des contenus dépend de l'intention du texte et du style de l'auteur, visant un rapprochement du lecteur. Le comité éditorial ne suggère pas un schéma déterminé pour la composition d'un

article de recherche, de réflexion ou de révision bibliographique dans le champ des études littéraires. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de veiller toujours à la clarté dans leurs propositions. Il est important que le lecteur reçoive avec netteté le message du travail, qu'il sache quelle est la contribution du texte et que la qualité de l'écriture ou de l'organisation des contenus ne soient pas un obstacle pour cet objectif.

Tableaux et figures. Les tableaux et figures inclus dans les travaux doivent être référenciés dans le corps du texte et ces éléments doivent apparaître près de la section où l'auteur y fait mention. Les tableaux et les figures doivent être numérotés avec le système arabe, selon l'ordre, et doivent mentionner le titre et la source. Dans le cas des tableaux, le numéro et le titre va au-dessus et la source au-dessous; pour ce qui est des figures, le numéro, le titre et la source sont indiqués au-dessous de celle-ci.

Notes de bas de page. L'usage des notes de bas de page peut être justifié par deux raisons: 1). Montrer une référence, un auteur ou un autre texte qui permet d'élargir la compréhension du sujet; 2). Faire un éclaircissement ou donner plus d'information utile au lecteur.

Remerciements. Si l'article ou la note de réflexion est le produit d'un projet de recherche financé par une université ou par une organisation, ou si l'auteur considère qu'il doit faire mention aux personnes qui ont contribué au projet de recherche ou à l'écriture du texte, l'auteur peut inclure à la fin de son travail (après la liste de références) un paragraphe de remerciements. L'extension de cette partie sera de 100 mots maximum.

Style de citation et de références. La revue LTHC suit les normes de la Modern Language Association (MLA) pour faire les citations dans le texte et pour construire la liste de références que doit apparaître dans tous les articles.

Comment faire des citations dans le texte?

Le style de citation MLA utilise la dite citation entre parenthèses pour faire référence à un auteur ou à une publication dans le corps du texte.

Par exemple, si l'on cite littéralement une partie du texte, la source doit être incluse entre parenthèses, avec le nom de famille de l'auteur et le numéro de la page, sans aucun signe de ponctuation, séparés par un espace:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si l’auteur du texte fait mention et il n’y a aucune confusion, il peut inclure seul le numéro de la page après la citation:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

Dans le cas où l’auteur citerait plusieurs travaux d’un même auteur dans le même paragraphe, il peut inclure entre parenthèses un fragment du titre de l’œuvre, avec la page qui correspond, pour différencier chaque référence. S’il s’agit d’un livre, l’auteur doit mettre le titre en italiques et s’il s’agit d’un chapitre ou d’un article le titre ira entre guillemets:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si l’auteur du texte fait mention à plusieurs œuvres d’un même écrivain et il y a plusieurs livres de cet écrivain dans la liste de références, et il n’y aucune mention au nom de l’écrivain dans le texte référencié, l’auteur de l’article peut inclure le nom de famille entre parenthèses pour éviter des confusions avec une virgule:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quand il y a deux ou plus d’auteurs avec le même nom de famille dans la liste de références, l’auteur de l’article peut inclure l’initiale du prénom à chaque fois que chaque auteur soit mentionné dans le texte, pour différencier la source (même, il est possible de citer le prénom complet si les initiales sont les mêmes).

(C. Hernández 24) et (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) et (José Gómez 65)

Pour citer des pièces de théâtre, l'auteur de l'article peut inclure l'acte, la scène et les vers (numérotés entre parenthèses), en séparant chaque citation avec un point après le fragment cité. Si l'auteur de l'article cite plusieurs sections d'une pièce, il doit inclure d'abord, entre parenthèses, la page et le rang de pages; puis, il faut indiquer le volume, le numéro, le chapitre, la section ou le paragraphe, séparé par un point-virgule et un espace: (89; chap. 2).

Comment construire la liste de références?

Le respect du style MLA implique que les auteurs suivent minutieusement les conventions et les signes orthographiques indiqués ainsi que sa position (emploi de guillemets, italiques, deux points, point, parenthèses, etc.).

Nous offrons, ci-dessous, quelques exemples des cas les plus communs dans la liste des références:

Livre

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Chapitres de livre

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Article d'une revue

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, non. 9, 2007, pp. 79-122.

Article numérique

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, non. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 mars 2014.

Les auteurs doivent prendre en compte que les œuvres citées dans les corps du texte doivent correspondre parfaitement avec les œuvres mentionnées dans la liste de références. On ne doit pas inclure dans la liste de références une œuvre dont l'auteur n'ait pas fait mention dans l'article; de même, toutes les œuvres citées dans le texte doivent apparaître dans la liste de références.

Le premier élément des références sera le nom de l'auteur du texte cité. Dans la liste, les références seront organisées en ordre alphabétique.

Quelques remarques éthiques

Auteurs

Avant de soumettre une proposition, les auteurs doivent prendre en compte les remarques suivantes:

Normes de présentation et soin des textes. La revue LTHC a des normes formelles de présentation des travaux et le comité éditorial espère que les auteurs les lisent, les comprennent et les appliquent dans leur textes. De même, la revue ne reçoit pas de brouillons, seulement des versions finales des textes. Seules les versions finales et soigneusement révisées seront acceptées. La cohérence et le soin de l'écriture sont des facteurs jugés positivement.

Exclusivité au moment de la postulation. Les travaux soumis à la revue ne peuvent pas suivre deux processus d'évaluation simultanément dans deux revues différentes. L'exclusivité de la postulation peut compromettre l'originalité des travaux et les droits de publication. Si l'auteur, dans un moment du processus, veut présenter son texte à une autre revue, il doit consulter avec l'éditeur avant tout.

Plagiat. L'incorporation de fragments, la reproduction, la paraphrase ou d'autres stratégies de citation doivent respecter tous les protocoles de citation indiqués par les normes MLA. Le non-respect de ces normes n'est pas accepté par le comité de la revue LTHC.

Autoplégat. Le comité de la revue LTHC n'acceptera pas la postulation de travaux ayant été déjà publiés dans d'autres revues ou dans d'autres langues, de manière partielle ou en entier. La revue LTHC espère que les contributions soumises ne sont pas les mêmes, ou très similaires, que les travaux publiés préalablement.

Cotitularité d'une œuvre. La publication de travaux avec deux ou plus d'auteurs n'est pas une pratique usuelle dans les études littéraires. Mais, si c'est le cas, il faut éviter les mentions aux auteurs qui n'ont pas eu une participation réelle dans l'écriture du texte. L'auteur est défini comme la personne qui a fait une contribution essentielle au texte, qui a contribué à la planification, au développement de la recherche ou à la discussion qui motive la contribution, et qui a participé directement à l'écriture de brouillons, à la correction et à la révision qui ont donné lieu à la version finale.

Promptitude. Les auteurs doivent accomplir les tâches dérivées des processus d'arbitrage et de publication: corrections suggérées par les lecteurs académiques, remise des versions révisées, réponses aux remarques d'édition (correction de style, mise en page, correction d'épreuves), approbation des versions finales. Les auteurs doivent accomplir ces tâches dans les délais établis par la revue.

Apport scientifique des travaux. L'intention de publier un travail naît, comme d'habitude, de la volonté de proposer un dialogue avec les lecteurs. Pour les travaux académiques les lecteurs sont, dans la plupart des cas, dans la communauté qui étudie le champ: professeurs, chercheurs, étudiants. L'efficacité de ce dialogue dépend de la cohérence, de la solidité des arguments et de la contribution proposée dans un cadre de points de vue et de textes. Nous invitons les auteurs à faire avec leurs travaux des contributions au champ des études littéraires, à avoir des avis critiques, à donner lieu aux dialogues stimulants, à proposer ou à reprendre des débats à l'intérêt des lecteurs contemporains.

Académiques chargés de l'évaluation

Compétence. Les académiques chargés de l'évaluation ne doivent accepter que des travaux abordant des sujets dont ils ont une large connaissance. Si, après la réception du travail, le chargé de l'évaluation constate que le travail ne lui concerne pas ou que celui-ci ne l'intéresse pas, il doit informer l'éditeur pour que ce dernier demande de faire l'évaluation à une autre personne.

Indépendance. L'arbitrage des textes soumis est fait sous un système de double relecture anonyme afin de garantir, dans la mesure du possible, l'indépendance et la rigueur des concepts et des évaluations. Si, dans un moment de la lecture, le chargé de l'évaluation trouve des empêchements

éthiques ou des conflits d'intérêt qui pourraient affecter son concept, il doit informer l'éditeur sans délai.

Approche des concepts. Le comité éditorial espère que les chargés de l'évaluation traitent les travaux depuis une perspective académique, rigoureuse et cohérente. Les concepts succincts, pauvres au niveau argumentatif au moment d'approuver ou de rejeter une proposition, ne seront pas tenus en compte. L'auteur devra être en capacité de redéfinir, corriger ou valider son travail grâce aux commentaires reçus. Pour sa part, l'éditeur devra être en capacité de prendre une décision argumentée concernant la publication ou le rejet d'un article à partir des recommandations des chargés de l'évaluation.

Promptitude. Les chargés de l'évaluation doivent accorder un délai raisonnable avec la revue, selon les circonstances et leur disponibilité de temps. Si, lors du processus d'évaluation, le chargé ne peut pas assurer l'envoi des tâches dans les dates accordées, il doit informer l'éditeur sans délai pour que ce dernier réorganise le calendrier initialement convenu. L'envoi ponctuel des informations aux auteurs, concernant le processus d'édition, dépend aussi de la promptitude des chargés de l'évaluation.

Suivi du processus. Les chargés de l'évaluation doivent chercher à appuyer l'éditeur dans la vérification des versions corrigées des travaux. L'apport des chargés de l'évaluation dans ce processus permettra que la version destinée aux lecteurs soit le plus épurée possible.

Usurpation d'identité. L'éditeur et l'équipe éditoriale de la revue LTHC lancent une invitation à un académique pour assurer la rigueur du processus de lecture. Cette invitation est envoyée après l'analyse de la formation et l'expérience en recherche et les publications signées par l'académique. Il n'est pas acceptable qu'un académique chargé de l'évaluation, ayant accepté cette tâche, cède cette responsabilité à une tierce personne (par exemple: un autre chercheur, un autre professeur, un étudiant, etc.).

Utilisation de l'information. Les travaux que le chargé de l'évaluation reçoit, dans la plupart des cas, sont inédits et originaux. Tout mauvais usage des idées, de l'information ou des paragraphes du texte sera considéré comme une faute éthique d'une extrême gravité.

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

perífrasis hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

Editora general: Francia Helena Goenaga

Asistente editorial: Margarita Pérez

Comité Editorial *Comité Científico*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JAUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VTULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADIA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

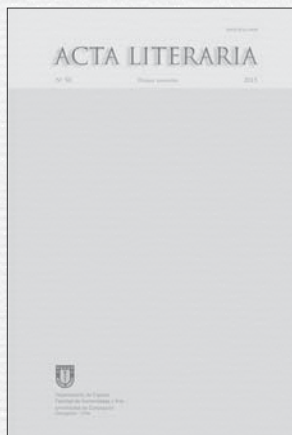
Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

anclajes

Revista del Instituto
de Investigaciones
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso. Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual. Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Directora: Graciela Salto

Codirector: José Maristany

Redacción y administración:

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)
Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,
<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>





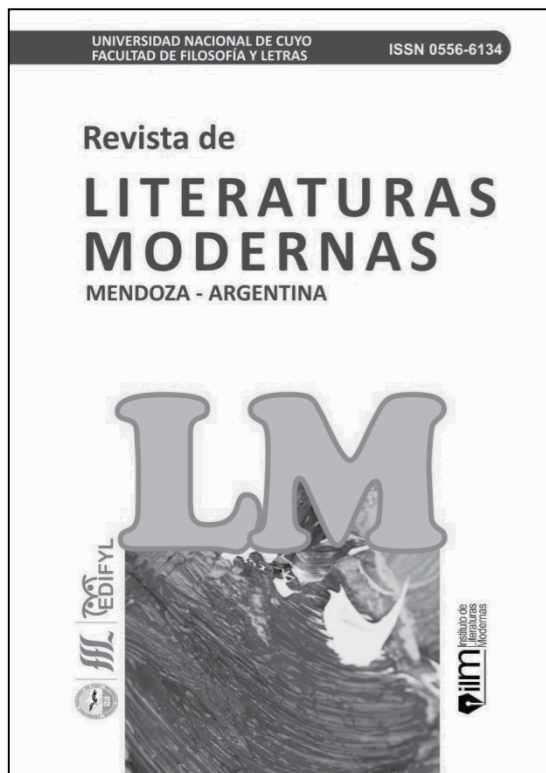
ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFÍA
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

Suscripciones y envío de manuscritos
revistaalpha@ulagos.cl



La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)*, ISSN 0556-6134, es una publicación del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina).

Está dedicada a la difusión de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Fundada en 1956 como publicación anual, desde 2013 aparece semestralmente.

También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Está indizada en el catálogo de Latindex.

Recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas a un proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador.

Las pautas para la presentación de trabajos y más información pueden leerse en revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar

Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar



NUESTRAS REVISTAS



Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia

www.revistas.unal.edu.co

PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 24, N.º 1 • January-June 2022
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co
rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 31, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Psicología
www.revistacolombiana.com
psicologia.unal.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 35, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Lingüística
www.formayfuncion.unal.edu.co
fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía

Vol. 31, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Geografía
www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 49, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Historia
www.anuariodehistoria.com
unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXXI, N.º 178 • enero 2022
Departamento de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.edu.co
revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 35, N.º 2 • enero-junio 2021
Departamento de Antropología
www.revistamaguare.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 45, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Sociología
www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co
revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Trabajo Social
www.revtrabajosocial.unal.edu.co
revtrasoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud

N.º 21 • enero-diciembre 2021
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura
www.jardindefreud.unal.edu.co
rsifreud_bog@unal.edu.co

Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 14 • enero-diciembre 2021
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.revistas.unal.edu.co/index.php/male
revlenex_fchbog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

UN la librería, Bogotá Plazoleta de Las Nieves • Calle 20 N.º 7-15 • Tel. 3165000 ext. 29494 | Campus Ciudad Universitaria Edificio Orlando Fals Borda (205) • Edificio de Posgrados de Ciencias • Humanas Rogelio Salmona (225) • Auditorio León de Greiff, piso 1 • Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co | libreriaun_bog@unal.edu.co

Todas nuestras revistas académicas se pueden consultar on-line bajo la modalidad de acceso abierto.

CENTRO EDITORIAL

Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas (225), sótano • Tel: 3165000 ext. 16139, 16141
editorial_fch@unal.edu.co | www.humanas.unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica vol. 25, n.º 2 / 2023

EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

