

Año L. urtea
125 - 2018
Urtarrila-ekaina
Enero-junio



FONTES LINGVÆ VASCONVM STVDIA ET DOCUMENTA

SEPARATA

Representaciones transtextuales y heterolingües (para la memoria) en la novela *Manu militari*

Ana GANDARA, Miren IBARLUZEA

Representaciones transtextuales y heterolingües (para la memoria) en la novela *Manu militari*

(Memoriarako) errepresentazio transtestualak eta heterolingüistikoak *Manu militari* eleberrian

Heterolingüistic and transtextual representations (of memory) in the Basque novel *Manu militari*

Ana GANDARA
Universidad del País Vasco, UPV/EHU
ana.gandara@ehu.eus

Miren IBARLUZEA
Universidad del País Vasco, UPV/EHU
miren.ibarluzea@ehu.eus

MHLI – Memoria Histórica en la Literatura Ibérica

Esta publicación forma parte de los proyectos US 17/10 (UPV-EHU) y FFI2017-84342-P (MINECO) que desarrolla el grupo de investigación IT 1047-16.

Recepción del original: 22/01/2018. Aceptación provisional: 14/02/2018. Aceptación definitiva: 14/02/2018.

RESUMEN

Este artículo analiza el relato memorístico en la novela *Manu militari* (1987), en la que J. A. Arrieta narra las vivencias de una joven generación vasca en su paso del franquismo al post-franquismo. Se describe el desarrollo del campo literario y traductológico vasco entre 1975 y 1990, en cuanto moldea el *habitus* del autor y se representa ficcionalmente en la novela analizada. Además, se analizan los recursos narrativos empleados para el ejercicio memorístico: la transtextualidad y el heterolingüismo. Se parte de la teoría de los campos de Bourdieu, de la teoría de la transtextualidad de Genette, de las tendencias de investigación del «giro ficcional» en los estudios de traducción y de los planteamientos del imaginario heterolingüe de Suchet.

Palabras clave: literatura vasca; memoria; heterolingüismo; transtextualidad.

LABURPENA

J. A. Arrietaren *Manu militari* (1987) eleberriko errelato memoristikoa aztertuko dugu; eleberrian frankismoaren garaitik post frankismorako bidea egiten duen belau-naldi gaztearen bizipenak kontatzen dira. Lehenik, 1975-1990 bitarteko euskal literaturaren eta itzulpengintzaren eremuaren bilakabidea deskribatuko dugu; izan ere, garaiko ezaugarriek moldatzen dute autorearen *habitus*a, zeina fikzioan irudikatzen baita. Bigarrenik, autoreak ariketa memoristikorako erabilitako baliabideak aztertuko ditugu: transtestualitatea eta heterolingüismoa. Bourdieuren eremuen teoria, Genetten transtestualitatearen teoria, itzulpen-ikasketetako «fikzio-bira»-ri dagozkion ikerketa-joerak eta Sucheten imaginario heterolingüistikoaren planteamenduak hartuko ditugu oinarritzat.

Gako hitzak: euskal literatura; memoria; heterolingüismoa; transtestualitatea.

ABSTRACT

This paper analyzes how the narrative of Memory appears in the Basque novel *Manu militari* (Arrieta, 1987), where the story of a young generation in its passing from Franco's dictatorship to post-Francoism era is told. We describe the evolution-features of the field of Basque literature and translation during 1975-1990, as for it has shaped the *habitus* of the author and it has been reflected in fiction. We analyze the narrative procedures used to remember the memorial past: the transtextuality and the heterolingüism. The study is based on the Bourdieusian theory of fields, Genette's theory of transtextuality, research trends in Translation Studies (the fictional turn) and approaches on multilingualism (Suchet's Heterolingüistic Imaginary).

Keywords: Basque literature; memory; heterolingüism; transtextuality.

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS DEL ARTÍCULO Y APARTADOS. 2. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL DESARROLLO DEL CAMPO SOCIO-CULTURAL Y LITERARIO VASCO ENTRE 1975-1990. 3. CONTEXTUALIZACIÓN DEL AUTOR Y LA OBRA ANALIZADA. 4. RECURSOS NARRATIVOS EMPLEADOS PARA EL EJERCICIO MEMORÍSTICO: HETEROLINGÜISMO Y TRANSTEXTUALIDAD. 4.1. El heterolingüismo en *MM*. 4.2. La transtextualidad en *MM*. 5. CONCLUSIONES. 6. REFERENCIAS.

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS DEL ARTÍCULO Y APARTADOS

La presente contribución pretende analizar la manifestación del relato memorístico correspondiente a la época de la Transición en la novela vasca *Manu militari* (1987)¹. Su autor, Joxe Agustín Arrieta, empleando diversos niveles narrativos y reflexionando constantemente sobre el proceso de escritura, narra las vivencias de una joven generación vasca en su paso del franquismo al post-franquismo.

En primer lugar, describimos las características principales del desarrollo socio-cultural vasco desde la década de los 70 hasta los 90, centrándonos en el campo cultural, el literario y en el subcampo de la traducción literaria, en tanto en cuanto la novela analizada se enmarca en el citado campo a la vez que representa las características y posiciones del mismo.

En segundo lugar, contextualizamos la obra del autor y describimos las características principales de la novela *MM*. Nos centramos, a continuación, en la representación de la multiplicidad de voces, más concretamente, en el heterolingüismo (reflejo del multilingüismo social e individual) y en las relaciones transtextuales (reflejo de la hibricidad cultural del autor y su entorno).

1 En adelante, *MM*.

Esta multiplicidad de voces es un recurso narrativo utilizado por el autor para el ejercicio memorístico, y aflora la necesidad de re-relatar y re-contar su propia historia; visibiliza, a su vez, la problemática de los escritores vascos de la época como participantes de un campo literario que comenzaba a institucionalizarse.

2. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL DESARROLLO DEL CAMPO SOCIO-CULTURAL Y LITERARIO VASCO ENTRE 1975-1990

Para poder comprender la obra *MM* (así como el nivel de las representaciones polifónicas transtextuales y heterolingües), es indispensable determinar cuáles eran las características principales del campo literario vasco en la década de los 80. No obstante, los aspectos más característicos del campo literario en esta década fueron consecuencia, en su gran mayoría, del desarrollo previo a partir de los años 60.

Entre los acontecimientos que repercutieron sobremanera en el desarrollo del campo literario vasco, a partir de los primeros años de la década de los 60 (Gandara, 2015, cap. 7.1.2.), destacamos una: la más influyente, sin duda, resultó ser el desarrollo del euskera *batua* –el euskera unificado– a lo largo de las décadas comprendidas entre 1960 y 1990. Esta cuestión produjo cambios tanto en el desarrollo de las instituciones formales como en la actitud que tomaron los escritores contemporáneos como parte funcional en el campo literario.

Hasta bien entrados los 70, el campo literario vasco carecía de aspectos formales estructurados. El primer empujón lo proporcionó la Real Academia de la Lengua Vasca, Euskaltzaindia, cuando, de la mano de Koldo Mitxelena, se dieron los primeros pasos estables en la constitución del euskera estándar. En este proceso de estandarización confluyeron diferentes agentes culturales y políticos, entre los cuales destacamos las Ikastolas. Estos centros educativos formaban parte del campo cultural paralelo que se estaba organizando desde finales de los 50 hasta la Transición; en concreto, hasta la llegada del sistema educativo público posterior al franquismo las Ikastolas eran el único proyecto educativo en el que se podía desarrollar el aprendizaje en euskera. En estas escuelas la lengua motora era el euskera y ello ponía de manifiesto la necesidad de un corpus literario sobre el que poder basar el contenido didáctico. Si a esto le sumamos el hecho de que el sistema público vasco posterior incidió en esta misma necesidad es comprensible que gran parte de la literatura vasca desarrollada en los años 70, 80 y 90 estuviera sujeta a parámetros que coincidían con aquellos que se describen en la educación primaria y secundaria obligatorias. Es decir, a partir de los 60, la escolarización en euskera implicaba una reorganización oficial y seria de la cultura vasca.

Por lo tanto, en los años anteriores a la Transición el desarrollo del euskera unificado y los diferentes agentes socio-culturales y políticos relacionados a este hecho ayudaron al desarrollo de un campo literario que carecía de estructura funcional y autosuficiente hasta el momento: el sistema educativo y el euskera unificado fueron claves. Tal y como decía José Carlos Mainer: «el gran avance histórico fue la rápida adopción y difusión del euskera unificado o *batua* desde 1965» (in Mainer & Juliá, 2000, p. 172).

Además de las Ikastolas, el movimiento surgido en torno a lo que se ha denominado Kantagintza Berria –la Nueva Canción– y las revistas escritas en euskera surgidas en aquella época –*Anaitasuna* (1960), *Igela* (1962), la segunda etapa de *Zeruko Argia* (1963)– también fueron claves, en tanto en cuanto estaban estrechamente relacionadas con la recuperación y la evolución del euskera.

La situación del campo literario vasco, a lo largo de los 70, era precaria; no existían instituciones oficiales surgidas desde y para el desarrollo del campo literario y, por lo tanto, este campo dependía del desarrollo de otros actantes como eran el euskera unificado y las Ikastolas. Tampoco existía un mercado dinámico consolidado y esa precariedad se ve reflejada en el hecho de que los escritores se veían obligados a publicar en trabajos colectivos (Kortazar, 2003b, p. 23).

Otra dinámica que refleja la precariedad en la autonomía del campo literario se evidencia en la dinámica de las editoriales: los escritores fundaron sus propias editoriales para, por medio de ellas, poder reivindicar los objetivos que corresponderían a las necesidades literarias del campo en concreto; *Ustela*, en 1975 de la Mano de Bernardo Atxaga (Asteasu, 1951) y Koldo Izagirre (Pasaia, 1953), y *Pott*, en 1977 de la manos de Bernardo Atxaga, Manu Ertzilla (Bilbao, 1953), Jose Mari Iturralde (Tolosa, 1951), Jon Juaristi (Bilbao, 1951), Ruper Ordorika (Oñate, 1953) y Joseba Sarrionandia (Iurreta, 1958), lograron la mayor repercusión.

A lo largo de los años 80, la institucionalización del campo literario llegó de la mano del euskera *batua* y, sobre todo, de la evolución de la enseñanza pública en la Comunidad Autónoma Vasca. A falta de un corpus abundante y adecuado a las diversas necesidades de los estudiantes de 3 a 18 años que estuviera escrito en euskera, tanto las obras originales escritas en este idioma como las traducciones a él adquirieron una gran importancia a nivel educativo. Esto mismo ayudó la consolidación del campo literario y la profesionalización de los actantes que participaban en él.

El subcampo de la traducción literaria vasca² evolucionó entrelazado y enmarcado en las estructuras ideológicas, culturales y económicas arriba descritas, y la lengua minorizada fue (y sigue siendo) el capital simbólico que ejerció de eje en el caso del subcampo de la traducción literaria vasca. Pues bien, la propia elección lingüística crea y moldea algunas de las percepciones, actitudes y actividades de los agentes

2 Se trata de un subcampo de producción reducida (el eje del campo es una lengua minorizada que convive en el espacio geográfico con dos lenguas mayores) y de autonomía relativa (comparte estructuras, agentes y valores con otros campos y depende de ellos), multidireccional (se traduce del y al euskera), transnacional (existen proyectos dirigidos tanto desde la CAV y Navarra como desde el País Vasco Francés, Diáspora u otras editoriales interesadas en traducir literatura vasca a otras lenguas), dinámico (las relaciones, los proyectos, las fuerzas, las percepciones... cambian entre otras cosas bajo la influencia de otros campos como el político o el económico) (Ibarluzea & Olaziregi, 2016). Tal y como indica Bourdieu (1991) para este tipo de campos, el capital simbólico cobra mayor fuerza en relación, por ejemplo, al capital económico.

involucrados, y todas ellas pueden conceptualizarse mediante lo que Bourdieu denomina *habitus*³.

Un (sub)campo se autonomiza en tanto en cuanto se crea un grupo de profesionales del sector con un *habitus* concreto dispuesto a reclamar el control de las normas de participación y la entrada en el campo, con la creación de productos específicos propios del campo, y con el esfuerzo de crear una historia propia del campo (Sapiro, 2014); estos principios se cumplen en el campo de la traducción literaria vasca (Ibarluzea, 2017, cap. 3).

La producción de traducciones literarias aumentó en respuesta a la necesidad de textos en euskera en los años 70 y 80, y es entonces cuando empezaron a estructurarse y sistematizarse algunas de las agencias de consagración del campo (premios, becas, ayudas, etc.). Pero los traductores aún no eran profesionales: practicaban la traducción agentes de otros campos (lingüistas, profesores, periodistas...) y las traducciones de la época no gozaban de buena fama: la demanda era grande, pero la preparación de los agentes no lo era en la misma medida, y la calidad o nivel de las traducciones no aumentó en relación a la producción. De algún modo, fue la propia demanda y la práctica traductológica la que comenzó a trazar los límites del campo, así como la necesidad de una formación específica. En los años 70 se impartieron algunos cursos de traducción, cada vez más sistemáticos y estructurados en los años 80. A partir de los años 85-90 nació el sentimiento de pertenencia al colectivo de traductores y la necesidad de valorizar la profesión del traductor. Fue entonces cuando el campo de la traducción empezó a institucionalizarse y profesionalizarse, así como a crearse referencias específicas y agencias de consagración propias. El desencadenante del proceso citado fue la irrupción de la escuela de traductores de Martutene (abrió sus puertas en 1980) y nacieron de ese proyecto la asociación de traductores, intérpretes y correctores EIZIE (1987), así como la revista *Senex* y otros proyectos de traducción (Ibarluzea, 2017, cap. 3).

En la década de los 80 el traductor entró en escena en ficción: Joseba Sarrionandia (1985) hizo aparecer al traductor ficticio mediante algunas pseudo-traducciones, y el autor que nos ocupa, Joxe Agustín Arrieta, también insertó la figura del traductor en la novela *MM* (1987). Y es que el *habitus* del autor se refleja en su producción literaria. Arrieta es un agente que participa en el campo de la literatura y en el de la traducción en euskera bajo las condiciones arriba mencionadas (Ibarluzea, 2017, cap. 5).

3 El *habitus* es una especie de gramática universal relativa a las percepciones, pensamientos, discursos, acciones y prácticas del individuo que forma parte de un campo que articula el doble ser, el personal y el social, de un agente. Es decir, el *habitus* tiene variables tanto personales como sociales (Bourdieu & Wacquant, 1992, pp. 110-111). Se trata de un mecanismo que engrana los deseos y retos del individuo y los del campo en el que actúa. En otras palabras, el individuo se implica en el mundo en base al sentido interiorizado. El *habitus* se renueva, y está ligado también al proceso de adaptación a una disciplina, y la posición de un agente varía según su grado de especialización y de las relaciones con otros agentes del mismo campo o de otros campos (Vizcarra, 2002). El *habitus* es un sistema de actitudes explícitas e implícitas interiorizadas que funciona como esquema estructurante, es decir, crea estrategias para exteriorizar todo lo interiorizado y se relacionan con el *habitus* tanto las costumbres como las prácticas y respuestas espontáneas (Bourdieu & Wacquant, 1992, pp. 25-26).

El concepto *habitus* ayuda contextualizar posiciones múltiples como la del autor/traductor Arrieta; podríamos decir que la representación del traductor en ficción es en cierto modo una de las influencias que el subcampo de la traducción literaria tiene en el campo de la literatura vasca, así como la representación del *habitus*, del modo de vivir la escritura y la traducción de un agente multiposicionado en diversos campos y más precisamente campos en los que la identidad, el poder y el estatus de una lengua minorizada en un sistema multicultural y multilingüe cobran un valor simbólico muy importante.

3. CONTEXTUALIZACIÓN DEL AUTOR Y LA OBRA ANALIZADA

Tras su breve paso por el seminario de San Sebastián (lo dejó a los 18 años) Joxe Agustín Arrieta (1949) se licenció en Filología Románica y fue profesor de euskera en el centro EUTG (Universidad de Deusto). Ha escrito poesía, narrativa y ensayo, así como traducciones del y al euskera. Arrieta mantiene una estrecha relación con la traducción, ha sido tanto su oficio como su *hobby* (Arrieta, 2013). Traductor profesional en el servicio lingüístico de la caja de ahorros Kutxa desde 1982, ha traducido infinidad de textos administrativos, económicos, campañas de marketing, cartas comerciales... En el campo de la traducción literaria, ha traducido por su cuenta y por gusto al euskera⁴. También ha auto-traducido o co-traducido sus propios textos⁵, aunque admite no sentirse nada a gusto con dicha labor: «No me agrada traducir mis propios textos, siento un cierto rechazo interno hacia ello... Claro que me manejo en castellano, pero no me reconozco, no me veo reflejado (Arrieta, 2013)⁶.

Arrieta ha combinado la escritura y la traducción, se considera un escritor-traductor cíclico, puede decirse que casi ha alternado una obra de creación y una de creación en su trayectoria.

Creo que durante toda mi vida he sido siempre escritor-traductor y traductor-escritor, de manera cíclica. En mi caso, las dos tareas están totalmente ligadas, incluso hasta el punto de no poder distinguir las. En cuanto a la traducción literaria se refiere, he traducido un libro, escrito otro, traducir, escribir... he andado así siempre, alternando las actividades (Arrieta, 2013)⁷.

4 Las traducciones de Arrieta pueden consultarse en el catálogo «Nor da Nor»: <http://nordanor.eus/nor?id=331&tmp=1495009361954>.

5 Es el caso de *La sobremesa del 15 de agosto* (1979).

6 Traducción de las autoras.

7 Traducción de las autoras.

He aquí el listado de su obra:

- 1978: *Bidaia/Termitosti* > Cuentos
- 1979: *Abuztuaren 15eko bazkalondoa* (reedición en 1985) > novela
- 1985: *Hadrianoren oroitzapenak* (Marguerite Yourcenar) > traducción
- 1983: *Arrotzarena/Neurtitz neugabeak* > poesía
- 1986: *Bertso-paper printzatuak* > poesía
- 1987: *Manu militari* > novela
- 1989: *Mintzoen mintzak* > poesía
- 1990: *Eulien ugazaba* (William Golding) > traducción
- 1994: *La sobremesa del 15 de agosto* > Autotraducción
- 1996: *Graffiti en ganbara* > poesía
- 1997: *Labur aroz* > recopilación de narraciones escritas en los 22 años anteriores
- 1997: *Beirazko giltzak* (Jaume Fuster) > traducción
- 2001: *Homo Faber* (Max Frisch) > traducción
- 2003: *Orbaibar* > poesía
- 2008: *Terra Sigillata* > novela
- 2010: *Denbora galduaren bila Swann-enetik* (Marcel Proust) > traducción
- 2013: *Berriro eta behin (euskara dela eta)* > ensayo
- 2014: *Trankart* > teatro

La obra que nos ocupa, *Manu militari* (1987), entrelaza historia personal –la historia de un joven llamado Iñaki que cumple su servicio militar en Melilla (1972-1973) e intercambia cartas con su prometida Izaskun, una joven que estudia en San Sebastián– y metahistoria –la redacción de la propia historia articulada por medio de diferentes géneros textuales e intercalando y aludiendo a obras de la literatura universal–. Los protagonistas de la historia personal dan cuenta de su día a día, de sus sueños, pensamientos y posicionamientos: las clases, los quehaceres del servicio militar, los amigos y compañeros, los familiares, los amigos exiliados en el País Vasco-francés, las visitas a estos... Hablan de cuestiones como la familia, la amistad, la maternidad, la depresión, la identidad, crisis de pareja... Los narradores que dan cuenta de ellos son guionistas de cine (Fallini, Fellini, Fillini...), frailes en un convento de la Edad Media, detectives privados y agentes policiales en el Bronx, o personajes de la literatura universal como Sor Teodora (de Italo Calvino) o Óskar Matzerath (de Günter Grass).

La profesora M.J. Olaziregi define *MM* como una metanovela, como la reflexión del acto de narrar, es la narración de la propia narración de la historia, con bases indiscutiblemente autobiográficas (Olaziregi, 2002, pp. 102-103), y según indica el profesor J. Kortazar, Arrieta expone una narrativa indecisa entre la elección política y la autonomía de la creación (2000, pp. 160-161). Kortazar también apunta la crítica a los fantasmas del franquismo, y comenta que los elementos autobiográficos son muestra de las experiencias vividas por la joven generación que vivió la dictadura (*idem*). Además, Olaziregi (2002, pp. 102-103) recuerda que la intertextualidad de la novela genera posibilidades narrativas y los narradores se re-convierten y son tanto directores de cine, como escribanos de un monasterio medieval, tanto a detectives de un telefilm policiaco como personajes de otras obras de literatura universal (*idem*) y son esos narradores, en cada uno de sus contextos narrativos, los que traducen o transcriben las cartas de Iñaki e Izaskun.

La obra de Arrieta no tuvo gran repercusión en la sociedad vasca de los 80; se publicaron dos críticas en prensa en 1987⁸. M. Antza firmó una de ellas en la revista *Susa* (en julio del 1987), y ensalzaba la «manipulación literaria» de la que se servía el autor. M. Mendizabal publicó su crítica en la revista *Argia* en marzo del 1987; este último opinaba que la historia en si no tenía mucha fuerza, aunque reconocía que la «parafernalia literaria» de la que el autor hacía uso era buena. *MM* ha tenido más repercusión entre los receptores «profesionales» (Lasagabaster, *in* Ardanza, Gurrutxaga & Lasagabaster, 1989; Kortazar, 2000; Olaziregi, 2002; Gandara, 2016) –aquellos que debido a su profesión están vinculados con la universidad o la crítica literaria–. En cuanto a la polifonía, Lasagabaster, apunta que «el discurso mismo del narrador se va disolviendo progresivamente en una explosión abigarrada de voces, de registros, de citas, en eso que Segre ha llamado ‘mise en abyme de la literariedad’» (*in* Ardanza, Gurrutxaga & Lasagabaster, 1989, p. 339) y Olaziregi opina que es esa excesiva intertextualidad la que impide que la novela funcione del todo. El lector, aunque atraído inicialmente por el juego literario que se le presenta, corre peligro de perderse en ese laberinto que es *MM* (Olaziregi, 2000, p. 544). Esto nos lleva a plantear la posible funcionalidad tardía del nivel transtextual de la novela. Y es que tal y como dice Piégay-Gros «L’intertextualité sollicite fortement le lecteur: il appartient à celui-ci non seulement de reconnaître la présence de l’intertexte, mais aussi de l’identifier puis de l’interpréter» (1996, p. 94).

4. RECURSOS NARRATIVOS EMPLEADOS PARA EL EJERCICIO MEMORÍSTICO: HETEROLINGÜISMO Y TRANSTEXTUALIDAD

A continuación, analizaremos las representaciones de la multiplicidad de voces que, tal y como veremos, adquiere en la obra *MM* una funcionalidad específica tanto como ejercicio memorístico como recurso vertebrador del contenido y la forma de la novela.

Aludimos en este artículo a dos niveles de polifonía representativos del relato memorístico: el heterolingüismo –entendido como fenómeno textual de la representación de la alteridad lingüística (Suchet, 2009) en su acepción más amplia y en su dimensión interlingüística e intervocal (Simoes, 2011, p. 232)– y el nivel transtextual –entendido este último como toda relación manifiesta u oculta que guarda el hipertexto para con el hipotexto⁹ (Genette, 1989)–. Y es que, como bien recuerda Simoes (2011, p. 231), Bakhtine (1978) precisa que una novela es, en su totalidad, un fenómeno pluri-estilístico, plurilingüe y plurivocal, es decir, que el estilo de una novela es el ensamblaje de estilos y que el lenguaje de una novela es un sistema de «lenguas», y que, por ejemplo, el

8 Las críticas pueden recuperarse en la base de datos *Kritiken Hemeroteca* en el siguiente enlace: http://kritikak.armiarma.eus/?page_id=4003&non=libu_e&ctes=Joxe%20Austin%20Arrieta

9 Los términos «hipertexto» e «hipotexto» (Genette, 1989, p. 17-19) ayudan a describir el orden y la relación entre los textos A y B. El hipertexto es el trabajo devenido, por medio de diferentes relaciones transtextuales, de un texto anterior.

plurilingüismo entra en la novela a través de unidades de composición de base que son notablemente los discursos de los narradores ficticios, el habla de los personajes y los géneros intercalados (Simoes, 2011, p. 231).

4.1. El heterolingüismo en MM

Grutman (1997) acuña el término heterolingüismo para referirse a la presencia en un texto de idiomas extranjeros, bajo cualquiera de sus formas, así como la de variedades sociales, regionales o cronológicas. Si bien los términos bilingüismo o diglosia están relacionados con el repertorio lingüístico del individuo o el contexto sociolingüístico, el heterolingüismo se refiere a un fenómeno estrictamente textual. En 2002 Grutman explica que un texto literario es un espacio donde pueden cruzarse diversas lenguas o diversos niveles de lengua, y que las formas del heterolingüismo pueden variar desde un simple préstamo léxico hasta diálogos en lenguajes imaginarios, pasando por citas de autores extranjeros (Grutman, 2002, p. 331). Como explica Simoes (2011, p. 236-237), la adaptación de la(s) lengua(s) extranjera(s) pasa por transformaciones más o menos sensibles: desde la simple adaptación al sistema paratextual de explicación mediante notas. Richard y Kasparian (2014), por su parte, analizan las formas y funciones de la alternancia de lenguas en novelas contemporáneas heterolingües canadienses, y la caracterizan según cuatro variables de forma y dos de efecto:

Tabla 1. Variables de forma y efectos del heterolingüismo según Richard y Kasparian (2014)

Variables de forma			
Lengua	Tipo de integración	Nivel discursivo	Balizas
Lengua matriz Lengua insertada	Alternancia intrafrase Alternancia interfrase Interrenunciado Frase hecha Préstamo léxico Nombre propio Interferencia Nombre bilingüe	Discurso del narrador Discurso directo Discurso indirecto Discurso reproducido Intertexto	Cursivas Mayúsculas Comillas Repetición Enumeración Traducción Redundancia Bilingüe Reformulación parafrástica Explicación Comentario metalingüístico

Efectos	
Efectos de lo real	Efectos de obra
Del realismo al mimetismo	Búsqueda de la palabra justa Ironía Parodia Énfasis Intertexto (citado o apropiado) Juegos de palabras Neologismos heterolingües Paronomasia bilingüe Aliteración Transcripción fonética

Los efectos del heterolingüismo son objeto de estudio en también entre otros autores. Suchet, por ejemplo (2009, p. 32), parte de la idea de que el heterolingüismo es una estrategia discursiva, que juega roles múltiples, empezando por el efecto de lo real hasta la creación de un efecto cómico, pasando por la caracterización de los personajes. Suchet nos recuerda las ocho funciones que distingue Andras Horn: 1) caracterizar el habla de un personaje, 2) producir efecto de lo real, 3) producir efecto de autoridad, 4) contribuir a la unificación de la diversidad, 5) producir efecto cómico, 6) proporcionar vocabulario técnico, 7) producir un efecto estético y 8) indicar la presencia de una citación. Simoes, por su parte, se interroga sobre la intencionalidad de los escritores que incorporan en sus novelas discursos bilingües, préstamos o interferencias: puede ser una reproducción de una situación social, un efecto de color local (o una cierta folclorización connotativa), un sentido denotativo no percibido o un uso próximo a la desemantización con efectos literarios concretos que participa de la búsqueda de la expresividad de las lenguas extranjeras (Simoes, 2011, p. 240).

En la novela *MM*, la lengua matriz es el euskera y en cuanto a las lenguas insertadas, encontramos, sobre todo, el castellano, pero también el gallego y el catalán, el francés, el inglés, el alemán, el italiano y el latín. En algunos casos, las inserciones son multilingües y, en otros, encontramos también inserciones dialectales. Los tipos de inserción, el nivel discursivo en las que se insertan y las balizas utilizadas son muy diversos y podemos encontrar ejemplos de casi todas las variedades citadas en el cuadro anterior. Sin embargo, no nos detendremos en este artículo en el análisis de las variables formales del heterolingüismo (nos ocupan en este caso los efectos). En cualquier caso, he aquí un ejemplo¹⁰:

-Bai, eta bazekiat zer darabilaan kasko horretan bueltaka. Gauza bate sango diat, ordea: «flash-back»-ak egingo dizkiat, beharrezkoak izanez gero, gure nausiak erakutsitako moduan, baina nik aipatu duan beste ipuin hori, denboran aurrerako salto hori. edo, hori ez zekiat zer den, sekula ez diat ikusi horrelakorik (*MM*, p. 32).

- Lengua: euskera/inglés
- Tipo de integración: préstamo
- Discurso del narrador
- Baliza (N) reformulación parafrástica + comillas angulares

Como decíamos, nos centraremos en adelante en los efectos del heterolingüismo, y es que las inserciones heterolingües en *MM* pretenden crear a nuestro parecer tanto efectos de lo real (representación de la diglosia) como de obra, tal y como explicaremos más detenidamente a continuación. En cualquier caso, adelantamos un ejemplo, donde la joven Izaskun no puede sino citar el nombre de la clase que recibe en castellano, para dar cuenta así que el ámbito social formativo ocurría en español:

10 Las marcas de subrayado son de las autoras (se ha empleado un tipo de subrayado para cada una de las lenguas insertadas por el autor).

(...) etxean gelditu zela «composición decorativa»ko bozetu batzu egiten, (...) (MM, p. 74).

Veamos ahora un ejemplo de un efecto de obra; y es que los juegos de palabras bilíngües o los intertextos (canciones, dichos, pasajes...) dotan al texto en ocasiones de un sentido irónico o de lo absurdo aunque muy sonoro y rítmico:

Eta nik oraindik 22 urte zuzkeat, bi ahatexoak, los dos patitos, the two potatoes, les deux petits canards... enchainés, «fusilak ala kateak», «denak ala inor ez»... (MM, p. 313).

En este ejemplo en el autor juega con la sonoridad de «patitos» y «potatoes» cuando el personaje cuenta que tiene 22 años.

El heterolingüismo es, según explica Suchet (2009, p. 31), una estrategia de relación con la alteridad que se materializa en el texto mediante diversos procedimientos. Suchet (2014, pp. 73-110) gradúa los mecanismos de producción de la alteridad en una línea continua (de lo más a lo menos extranjero, de la ilegibilidad a la visibilidad para llegar a la invisibilidad); los mecanismos mencionados son los siguientes:

Diagrama 1. Dispositivos de construcción de lenguas como «otras» en función de un continuum de alteridad (Suchet, 2014, p. 79; *adaptado y traducido)



Recurso paratextual

Cambio de alfabeto	Epígrafe	Glosario	Glosa intratextual	Mención de nombres de lenguas	Balizaje, «isla textual»	Autonimias	Anomalías	Perturbación en la lectura lineal (cambio de sintaxis, p.e.)	Calcos y ruptura significado/significante
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

En la novela que nos ocupa, nos encontramos sobre todo entre los niveles 4 y 6. El heterolingüismo se encuentra, por lo tanto, en un nivel medio; la(s) lengua(s) del otro (y a su vez la(s) nuestra(s) es/son extranjera(s) y no lo es/son al mismo tiempo, es/son legible(s) pero no invisible(s).

En la introducción de la obra colectiva *Poetics of Multilingualism - la Poétique du plurilinguisme* los editores comentan que uno de los aspectos más intrigantes de la poética multilingüe es el hecho de que el fenómeno revela literaturas nacionales como resultado de una reflexión transcultural (Patrizia Noel Aziz Hanna y Levente Seláf,

2017, p. 1). Además, el análisis del plurilingüismo trata la cuestión de la imitación y la estilización del otro, de su lenguaje y de su cultura (*idem*, p. 3).

El heterolingüismo cruza las barreras de la mera representación del otro, y en tanto en cuanto el autor está abierto a problemáticas culturales, el uso de diversas lenguas en el texto literario revela implicaciones mayores (Simoes, 2011, p. 232). Los autores que conviven con culturas distintas desarrollan una sensibilidad particular en relación al otro, y producen una literatura profundamente ligada al cruce de culturas que concierne a las distintas representaciones de la interacción con el otro y mestizaje de culturas en sus dimensiones ideológicas, metodológicas y pragmáticas (Simoes, 2011, pp. 234-235). Además, cada locutor nos reenvía a una práctica lingüística concreta, de origen geográfico, social o étnico, y el plurilingüismo literario nos permite interrogarnos sobre las visiones de los autores en torno al mundo a sus personajes y a sí mismos (Simoes, 2011, pp. 240).

En este punto, cabría destacar el uso del español en *MM* para mostrar distancia hacia el mensaje de los personajes que lo utilizan:

Eta barre egiten zian gure hizkuntzaz, Pello Kirten edo Txomin del Regato-ren kastellano-modu trakets nazkagarri hori erabiliz. *«El otro día me dijeron cómo era la traducción al euskera del sublime «to be or not to be» shakespereano: «izan ala ez izan, hor dago arloa», ja, ja, ja», «uy, pues suena muy bien, tan bien como en castellano o en inglés» erantzun zioan atzera Xabierrek, «por qué va a ser sublime en una lengua y en otra no?»_nik ostera. Ez huen, baina, batere kikildu, ez: «pero, hombre, ¿qué os creéis vosotros?, ¿Qué una una lengua de cultura se puede improvisar de la noche a la mañana?», «no, pero hay que intentarlo», «no, hombre, no, es inútil: la Historia nunca se detiene: es mejor, como decía Unamuno, hacerle los honores funerarios como monumento arqueológico que es, y a otra cosa, mariposa», «pues yo no estoy de acuerdo», «ni yo tampoco» esan zian, estabaidan tartekatuz, su eta gar, Jesus Altube gure irakasleak... (*MM*, p. 310).*

El personaje, contrario al mensaje del otro (desmerece la lengua literaria vasca y el uso del euskera como lengua para la cultura), reproduce el discurso del otro en la lengua del otro, marcando distancia mediante la elección de la lengua.

La alteridad es menor (así como la largura del texto insertado en general) en el caso en el que los hablantes son amigos o familiares del narrador, y en el que se inserta, a nuestro parecer, el castellano para dar cuenta de la situación diglósica del País Vasco. He aquí un ejemplo, donde el padre de Izaskun brinda (en castellano) después de que esta última les comenta en familia (suponemos que en español en la realidad y en euskera en la narración) que tras recordar a su amado y entristecerse fue al cine con unos amigos:

*Esan nien zurekin hitzegiterakoan triste jarri eta lagun batzurekin zinera joan nintzela. Aitak diskurtso bat ere bota zuen, «brindemos por amado ausente» eta halako txorakeria batzu esanaz (*MM*, p. 395).*

Tal y como explica Suchet (2009, pp. 31-32) las representaciones del discurso del otro, las representaciones de la alteridad, es decir, las manifestaciones de diferenciación y distanciamiento de las lenguas, deben analizarse en el nivel de la enunciación y considerar el texto literario como discurso. Si así lo aceptamos, la traducción se trataría entonces de un acto de re-enunciación, y citando a Mossop, Suchet presenta la traducción como un discurso reproducido. Todo esto implica suponer la presencia de un narrador (distinto al narrador del original, al que se le imputa la responsabilidad de la narración) de la traducción y desmitificar su invisibilidad; y es que normalmente, el traductor se las ingenia para no dejar ninguna marca, para desaparecer como narrador, siguiendo el dogma de la transparencia según la cual la mejor traducción es la que no lo parece.

En el caso de *MM* el autor trata de visibilizar efectivamente un narrador traductor para re-contar una historia, puesto que en el momento que se escribe la novela todavía existe la imposibilidad/la necesidad de prudencia al para contar en primera persona (la censura y la persecución cultural y lingüística es demasiado cercana en el tiempo, y existente en el tiempo de lo narrado). Visibilizar al narrador concede a la narración una cierta distancia para con la realidad directa reflejada en la novela, y el autor se exime así de responsabilidades. Teniendo en cuenta a los narradores de *MM*, la historia la cuentan guionistas de cine, frailes, testigos de comisarías y personajes de literatura universal como si el autor vasco en los 80 (inserto en un proceso de autonomía del campo literario) careciera aún de voz propia.

Aceptando que, como indica Suchet (2009, p. 33) la principal función del heterolingüismo es la negociación con la alteridad lingüística, cabe suponer, como la misma autora indica (*idem*) que la poética heterolingüe construye una imagen del enunciador con respecto a la alteridad lingüística de la misma manera que el *ethos* en la retórica, es decir, el orador no dice algo, lo muestra en su manera de decir. En la línea de P. Bourdieu, la concepción extralingüística del *ethos* se interesa en el posicionamiento del enunciador en una institución, en su estatus social, etc. y es, por tanto, legítimo suponer que el narrador de la traducción construye una imagen de sí mismo al mismo tiempo que el narrador de la versión original (*idem*).

En cuanto al posicionamiento de Arrieta, su militancia por y para la lengua vasca, una lengua perseguida, es completamente evidente. El euskera, en este caso la lengua perseguida, y el castellano la lengua del otro militar, la lengua impuesta; pero, al mismo tiempo, el castellano también es su lengua y la de su familia. El euskera *batua* es la lengua de escritura, de la narración; en el siguiente ejemplo, un narrador recuerda a otro que han de dejar de lado el lenguaje aprendido en casa y hablar en lengua unificada:

-Tira, ba, Oskar. Utz dezagun etxean ikasitako hizkera, eta mintza gaitezen hizkuntza batuan. Zurekin al dator Harryson-sky ere? (*MM*, p. 432).

Pero al tratarse de una lengua minorizada en proceso de normalización, los narradores dudan constantemente. Veamos un ejemplo, donde los narradores que transcriben no tienen un término exacto en euskera para dar la voz «reminiscencias»; escriben una nota, excusándose por dar dos palabras donde el original da solo una:

(K.O.: originalean «*reminiscencias*» dio, baina kopista xume honek berririo aitor du ez dakiela hitz erromantze horren ordain juxtua zein den gure mintzairan eta horregatik desenkusak aurkezten dizkio inoiz kronika zirtzil hau irakur dezan irakurlego presuari, berez bat besterik ez dagoen lekuan, bi hitz, erran nahi baita: «*zantzuak*» eta «*kutsuak*», jarri izanagatik) (*MM*, p. 64).

Se trata en ese caso, a nuestro parecer, de una reproducción real de la incertidumbre del propio autor, un autor precursor en la escritura en euskera *batua* y de un autor en lengua minorizada).

El autor guarda para los espacios sentimentales y familiares los dialectos del euskera. En el siguiente pasaje, la madre consuela al hijo en un dialecto del euskera, pidiéndole que aguante, que tenga paciencia, que ella no puede ayudarle en esa cuesta:

Ikusten det puesto zakar samarra tokatu zaizula. Naigabe det baña ori bai nik laundu ezin neiken aldapa dala, pazientzi piskat izan tzazu eta (...) (*MM*, p. 183).

El euskera, todavía no es lengua de cultura y modernidad, es por ello que el autor, tanto en sus lecturas como en la representación heterolingüe, hace uso del italiano, del latín, del francés, del inglés... como lenguas de representación de la alteridad literaria y cultural, como lenguas de referencias musicales y cinematográficas etc.:

Nola huen Shakespeareren zer hura? «words, words, words», «to sleep, to die, perhaps to dream», edo holako zerbait: nire inglesa ere eta kaka zaharra berdintsu. (*MM*, p. 306).

Las motivaciones¹¹ del heterolingüismo según Grutman (2002, pp. 329-349) son la motivación realista, la de composición (o estructural) y la estética. En cualquier caso, Grutman recuerda que la expresión de una realidad socio-cultural nunca es una única causa, y que recurrir a lenguas extranjeras (y nosotros diríamos aquí a voces extranjeras) es una estrategia de escritura que entra en la composición de la obra a título de motivo asociado (Grutman, 2002, pp. 341).

La motivación realista es la más fácil de identificar en tanto en cuanto confirma los datos proporcionados por el contexto socio-histórico. Es, en cierto modo, una ilusión psicológica que toma la forma de una exigencia de verosimilitud (aunque el lector es consciente del carácter inventado de la obra, exige en alguna medida una correspondencia con la realidad) (Grutman, 2002, p. 332); se trata, en cierto modo, de una visión referencial de la literatura (*idem*, p. 333). Puede moldearse de diversas formas, en una línea que parte de la comprensión a la verosimilitud, en distintos niveles (Grutman, 2002, p. 335): 1) nota en lengua 1, sin utilizar la lengua 2 (por ejemplo, mencionar

11 Grutman, en su artículo «Les motivations de l'heterolingüisme: réalisme, composition, esthétique» del 2002, utiliza el término «motivación», propuesto por B. Tomachevski y utilizado por G. Genette, para definir las «razones» del multilingüismo.

«responde en francés»); 2) nota en lengua 1 con traducción en lengua 2; 3) representación ficcional de la lengua 2, es decir, cambios sintácticos, semánticos y fonéticos en la lengua 1 para representar el habla de alguien que habla en lengua 2; se trata de una lengua 1 travestida; 4) *code switching* con formas de la lengua 2 muy conocidas, sin ir más allá de nombres propios y préstamos muy conocidos; 5) la forma inversa del nivel 3, es decir, representación heterogénea no correcta de la lengua 2, representar un hablante de la lengua 2 hablando la lengua 1 de manera incorrecta; 6) transcripción de la lengua 2.

En cuanto a la motivación estructural, Grutman (2002, p. 341) recuerda que el recurso a distintas lenguas responde en algunos casos a una estrategia de escritura y entra en el marco de la estructura de la obra. En algunos casos, por ejemplo, la intriga se desarrolla en torno a una escena políglota o cada lengua o registro se relaciona con un personaje en concreto.

Por último, existe la motivación estética: y es que la obra no aparece sola, se inscribe en una tradición y reclama una poética existente o desarrolla su propia poética. Estos motivos son libres (según la terminología formalista) e intervienen en la organización estilística de la obra (Grutman, 2002, p. 342). Pueden retomar, por ejemplo, recuerdos literarios precisos y rendir homenaje a autores que han influenciado la escritura del autor (*idem*, p. 343). En ese caso, el texto requiere no tanto de un «bilingüismo clásico», sino una especie de «biculturalismo literario» (*idem*, p. 344).

En el caso que nos ocupa, las tres motivaciones pueden relacionarse con las de Arrieta.

El autor hace uso del heterolingüismo para reflejar la situación lingüística del País Vasco en el momento del relato. Para ello, imita el proceso de traducción intracraneal e interlingüística e intercultural tanto en el nivel narrativo como en el nivel de la narración. La diglosia es uno de los ejes de esta novela, la interacción (individual y social) interlingüística es permanente y las lenguas que conforman la realidad diglósica representan realidades distintas. Así, las referencias a películas, a cursos, a lecturas, a puestos de trabajo, mensajes administrativos... se hacen en castellano, así como los mensajes de la megafonía de la estación de tren en el siguiente ejemplo:

1972. urteko urtarrilaren 19a da. Haize hotza dabil Donostiako Norteko estazioan: maleta-garraiatzaileen harat-honata, bozgorailuetatik aditzen den tintin-hotsa hehenik eta gizaseme-boz aharrausikaria ondoren: «tren expreso procedente de Irún con destino Madrid», azken momentuan txakurtxo pekinesak ihes egin dio atso zimelaren asaldura, «estacionado en via 1ª, anden 2º», estazioko jefearen –«geltokiko buruzagiaren», barka- banderatzko gorria eta uniforme urdin zarpatsua, «va a efectuar su salida» (*MM*, p. 16).

Como ya hemos anticipado anteriormente, las incesantes dificultades de los narradores no alfabetizados en euskera *batua* a la hora de escribir en lengua estándar también se representan, reflejando que traducen sin cesar de su otra lengua; es por ello que en el

ejemplo anterior el narrador reula y corrige «jefe» (préstamo del castellano) por «buruzagi» al hablar del jefe de estación. En ocasiones, los narradores mencionan y cuentan sus visitas a los diccionarios (pueden encontrarse algunos ejemplos en las páginas 25, 371, 380, 381, 392 o 458).

También se imitan los *code-switching* y errores del *euskaldunberri* o aprendiz de la lengua vasca, como en el siguiente ejemplo, donde el aprendiz de euskera se pasa de una lengua a otra aunque el profesor le insista que debe hablar en euskera. El aprendiz comenta que una vez aprenda podrá «dar hostias» (dialécticas) en euskera (aunque ahora no pueda y tenga que pasarse al castellano en sus discursos más expresivos y enfáticos):

(...) «a ver, Edorta, «Lasa jaunaren autoari gurgpila atera zitzaion», «egin galdera», «galdera?, bai, galdera: «Lasa jaunaren autoari ZER atera zitzaion?», «GURPILA atera zitzaion... claro!, el «galdegaia»!, si ya te digo yo que el euskera es la lengua más cojonuda del mundo!», «bueno, bueno, katxondeo gutxiago, klasean gaude-eta», ez izan horren «perturbas», «perturbas» ni?, aquí el único «perturbas» eres tú. con esa cara de lechuga apolillada (...) «Edorta, euskaraz», «euskaraz, euskaraz..., nik ez dakit oraindik euskaraz, pero mecauen diez ya verás cuando aprenda. la de ostias que te voy a dar en euskera» (...) ¹² (MM, p. 342).

Estos últimos ejemplos, además de formar parte de la motivación realista, también forman parte de la motivación estructural de la obra, en tanto en cuanto la traducción es una técnica de narración en esta obra: los narradores traducen y transcriben lo narrado en otro plano. Por tanto, en la novela que analizamos, el narrador de la traducción se hace visible: por ejemplo, en el primer capítulo, mediante los narradores que dan cuenta del proceso de creación de la obra; se trata de unos seres imaginarios (Arrieta los denomina «personajes fantásticos») que hacen la labor de traductores y transcriben la obra¹³. Sin embargo, no se denominan «traductores» explícitamente, son «directores de cine», «secretarios» (MM, p. 21), «responsables del texto» (MM, p. 25) o «copistas» (MM, p. 26). La indefinición del traductor profesional y la multiposicionalidad del agente traductor en el campo de la literatura traducida en euskera de la época se refleja, por lo tanto, en la obra. La indefinición de la profesión también abraza la propia actividad: traducir no es sólo un trasvase lingüístico; en una de las escenas los narradores hablan de «problema de traducción» para referirse a la transposición del texto de una estructura epistolar a la narrativa (MM, p. 18). Resulta interesante subrayar la presencia de la idea de la «traducción como metáfora de la escritura post-colonial» de Tymoczko, que evoca el sentido etimológico de la traducción como transferencia (Suchet, 2009, p. 31).

12 En cursiva, en el original.

13 En otros capítulos, los narradores son personajes de otras obras universales literarias, como analizaremos en el apartado siguiente con más detenimiento.

Como decíamos, los narradores dan cuenta del proceso de creación de la obra y en cierto modo, ese proceso de creación es en buena parte traducción, como recuerdan incesantemente los narradores. En el siguiente ejemplo, uno de los guionistas-narradores pide al otro que no sea papista, que le deje insertar un préstamo en nombre de la operatividad, pero el segundo copista-narrador no parece estar por la labor y le pide que se traduzca:

-Baina, Fillini, ez hadi Papa baino papistagoa izan... salbuespenak egiten jakin beharra diagok, operatibidadearen izenean.

-Ezta pentsatu ere. Egin ezak euskarazko itzulpena, bestela ezer ez (*MM*, p. 455-456).

Por una parte, se trata de un proceso de traducción intracraneal del propio autor de la obra: traduce lo que quiere decir y lo convierte en texto literario; por otro lado, se trata de un proceso de traducción de estructura (el paso de un género a otro); y, por último, se trata de un proceso de traducción lingüística, que, además, tiene que ver con la escritura en sí en tanto en cuanto el autor es bilingüe activo (se autotraduce, piensa y escribe en las dos lenguas y la interferencia entre las lenguas que utiliza es constante) y, además, también nos hace llegar textos de otras lenguas: cita textos en otras lenguas y traduce.

Por otro lado, el heterolingüismo se adscribe a motivaciones estructurales de la obra en tanto en cuanto las lenguas de cada narrador o personaje y sus usos lingüísticos ayudan a caracterizarlo y a localizarlo (los guionistas de cine en italiano, los frailes en latín, los detectives del Bronx en inglés, los militares en español...).

Por lo que a la motivación estética del heterolingüismo se refiere, se hace visible en *MM* mediante las sugerencias relativas a las referencias de los fragmentos de canciones, poemas, extractos literarios... insertados en otras lenguas en el texto. Estos mismos fragmentos forman parte de las transcendencias textuales que analizamos en el siguiente apartado. Se trata de referencias y símbolos estéticos concretos, como éste en concreto (un poema de Miguel Hernández cantado por Joan Manuel Serrat que el personaje no para de escuchar):

Badago beste guztien gaintik gustatzen zaidan poema-kanta bat, hauxe: «Para la libertad / sangro, lucho, pervivo / para la libertad / mis ojos y mis manos / como un árbol carnal / generoso y cautivo / doy a los cirujanos / para la libertad / siembro más corazones / que arenas de mi pecho / dan espuma a mis venas (...) (*MM*, p. 468).

Pero, cabe recordar que el objetivo del autor no es la transtextualidad en sí, sino aquello que se sugiere y lo que se recuerda mediante la técnica. Llegamos, por lo tanto, al segundo recurso analizado en este artículo como técnica memorística: la transtextualidad.

4.2. La transtextualidad en *MM*

Partiendo de una amplia comprensión del concepto de heterolingüismo, nos damos cuenta de que la polifonía de voces se representa en más niveles de los anteriormente citados. Tal y como veremos en este apartado, la polifonía también se representa a

través de relaciones transtextuales que inciden expresamente sobre la representación de la memoria en la novela que analizamos.

Resumimos, a continuación, las cinco relaciones transtextuales que describe G. Genette (1988; 2001) para, seguidamente, centrarnos en aquellas relaciones transtextuales que mejor representan la polifonía de voces y la relación que esta diversidad guarda con el relato memorístico en la obra *MM*. En concreto, nos centraremos en la paratextualidad y la hipertextualidad, puesto que son las transtextualidades que mejor representan la importancia de estas en relación al ejercicio memorístico en *MM*.

La transtextualidad, además de ser un aspecto de la textualidad, las diferentes formas que adquiere son tipos de texto divididos en grados e importancias diferentes (Genette, 1989, p. 18).

La intertextualidad es un tipo de relación transtextual en el que existe la copresencia de dos o más textos. La forma más explícita y literal sería la cita¹⁴; el plagio sería «una copia no declarada pero literal» (*idem*, p. 10); menos explícita y literal sería la alusión.

En cuanto a la metatextualidad: «es la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo» (*idem*, p. 13); por ejemplo, el comentario y la relación crítica.

La architextualidad resulta ser la transcendencia textual más abstracta e implícita, pues

se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, [...] o, más generalmente, subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica (*Loc.cit.*).

La paratextualidad, por su parte, consiste en la relación que guarda el texto con los paratextos, tal y como dice Genette:

título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso (*idem*, p. 11).

La hipertextualidad (Genette, 1989, pp. 490-497) es la última transcendencia textual a la que hace referencia Genette. Tal y como veremos, esta relación transtextual es la más importante de todas, junto con la paratextualidad, a la hora de describir y

14 Véanse los ejemplos citados en el apartado «El heterolingüismo en *MM*».

comprender la profunda relación existente entre *MM* y *El tambor de hojalata*¹⁵. Es por ello que le hemos dedicado todo un apartado al estudio de estas dos transcendencias.

En la hipertextualidad, la relación transtextual casi siempre deviene de otra ficción o de otro suceso no ficcional. En esencia está la idea de conexión entre un trabajo y otro, en aquellas ocasiones en las que no hablamos de comentarios. Esa derivación, cuando un metatexto habla de otro, puede ser descriptiva o intelectual. Si no, puede aparecer de tal manera que el texto B (el hipertexto) no dice nada sobre el texto A (el hipotexto), pero de tal forma que sería imposible su existencia sin el texto A; es decir, la transformación.

Dependiendo del nivel de relación que implique la transformación, existen dos tipos de derivación: la transformación simple o indirecta –aquella que corresponde a transponer la acción a otra época y coordenadas– y la imitación –ésta entraña una transformación indirecta más compleja: la del género–.

Estas derivaciones pueden llevar a cabo tres funciones –intenciones o efectos–: la lúdica, la satírica o la seria.

Tabla 2. Prácticas hipertextuales

Régimen Relación	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	Parodia	Travestimiento	Transposición
Imitación	<i>Pastiche</i>	Imitación satírica, <i>charge</i>	Imitación seria, <i>forgerie</i>

La profunda digresión teórica que ofrece Genette sobre la hipertextualidad en el libro *Palimpsestos*¹⁶ nos da buena cuenta de la importancia que tiene esta transcendencia textual dentro de la compleja red de relaciones entre hipertextos e hipotextos. Además de ello, el teórico francés subraya el valor que tiene la ambigüedad de la hipertextualidad, todo ello para argumentar la supremacía de este tipo de transtextualidad (1989, cap. LXXX).

Como muestra de dicho valor, menciona dos características o ideas principales que surgen en este tipo de relación transtextual. Por un lado, a menudo, la elaboración de un trabajo a partir de elementos anteriores le añade complejidad al resultado, de manera que se obtienen resultados más significativos que los objetos creados *ex profeso*; por otro lado, Genette subraya el carácter lúdico que tiene el hipertexto, pues no existe, según el autor, hipertextualidad que escape del todo del campo lúdico. La búsqueda que se le ofrece al lector y el esfuerzo reflexivo son las acciones principales que participan

15 En adelante *TH*.

16 «es de ella y sólo de ella [la hipertextualidad] de la que vamos a ocuparnos directamente en este trabajo» (1989, p. 14).

en ese juego: «El hipertexto es una mezcla indefinible, e imprevisible en el detalle, de seriedad y de juego (de lúcido y lúdico), de producción intelectual y de divertimento» (Genette, 1989, p. 496).

MM fue la primera novela vasca en abordar el relato de la memoria desde un eje centrado en la polifonía de voces y sus diversas manifestaciones. Tal y como adelantábamos en el apartado anterior, el heterolingüismo formaba parte de la realidad socio-cultural de la época y su relación con la institucionalización del campo literario vasco fue fundamental. La presencia del heterolingüismo en *MM* y la de las relaciones transtextuales –la de la hipertextualidad entre *MM* y *TH* junto con las relaciones transtextuales, tal y como veremos– nos dan buena cuenta de la fase en la que se encontraba el ejercicio memorístico en la literatura vasca en los años 80; de sus carencias y debilidades.

En la transposición, existen dos categorías principales en las que se incide en el significado del hipotexto: la formal y la que corresponde al tema. El objetivo de la transposición formal no es incidir en el significado; por el contrario, en la transposición que afecta al tema, el objetivo resulta ser expresamente el cambio de significado. Este último tipo de transposición es, precisamente, la transcendencia textual más interesante entre *MM* y *TH*, puesto que está estrechamente relacionada con el ejercicio memorístico que se pretende visibilizar en este artículo.

La diégesis en *MM* está cambiada, puesto que las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúa *TH* son diferentes. Este cambio de coordenadas responde a la adecuación de la narración al entorno socio-geográfico del lector de *MM*, la sociedad vasca. Además, en esa transdiégesis, la acción está cambiada, ya que la transposición diegética conlleva ciertas transposiciones pragmáticas (Genette, 1989, p. 378). No obstante, al no haber cambios en la caracterización general del personaje principal de la obra *TH*, Óskar Matzerath Bronsky, la transformación que encontramos en *MM* es mixta.

La acción en los capítulos «Boga» y «Harma-tiro-pum» se sitúa en Nueva York y la de «Dobla eta fini», en un mundo imaginado. Asimismo, la historia transcurre a finales del siglo XX –además de recordar las cartas de entre 1972 y 1973, han pasado, por los menos, trece años desde que Iñaki las escribiera (*MM*, p. 464)–. Sin embargo, y aunque las coordenadas temporal y espaciales estén cambiadas, la identidad del Óskar que encontramos en el hipotexto se mantiene. Más concretamente, tres son los puntos en los que se puede observar que en *MM* el personaje sigue siendo de carácter picaresco, tal y como ocurría en *TH*.

Por un lado, es la sociedad la que ha empujado al personaje a desarrollar su personalidad: en *MM* se le reconoce el carácter literario –Óskar «sale», literalmente, del libro (*MM*, p. 165)–, siendo Günter Grass el que ha creado el personaje Óskar que se recupera en *MM*. Por otro lado, es un personaje transgresor: tal y como da a entender el propio Óskar en *MM*, podría haber llegado a ser una persona si hubiera cedido a las leyes de la existencia y la propia biología (*MM*, p. 171), pero no quería –añade Óskar que

es por ello por lo que se dedica exclusivamente a tocar el tambor incesantemente-. La misma naturaleza transgresora que manifestaba Óskar en *TH* se refleja en *MM*, pues se niega nuevamente, intencionadamente, a crecer (*MM*, pp. 182-183). Por último, cabe destacar el carácter *half-outsider* del personaje: Óskar describe en *MM* el mundo como una realidad en la que se carece de libertad, donde la mayor cualidad del ser humano es intentar ser libre, pues es esto lo único que le da grandeza a su insignificante existencia (*MM*, p. 415). Por lo tanto, los tres rasgos relacionados con el carácter picaresco del hipotexto *TH* –la personalidad derivada de la sociedad, el carácter transgresor y el de *half-outsider*– se adecuan a las coordenadas de la realidad vasca de los años 80.

No obstante, existe otra transcendencia textual entre *MM* y *TH* en la que se manifiesta la importancia que tenía la necesidad de contar, y re-contar en la década de los 80 en la comunidad vasca. Tal y como veremos a continuación, no solo los paratextos relacionados con el hipotexto *TH*, sino los epígrafes circundantes de otros hipotextos están relacionados con la idea de re-contar y el ejercicio memorístico al que hacemos referencia en este artículo.

Entre los paratextos, son los epígrafes aquellos que muestran con mayor intensidad la relación transtextual con *TH*. En cuanto a la forma, todos los epígrafes están escritos en cursiva y entrecomillados, además de mencionar los nombres de los autores del hipotexto.

En lo que a la ubicación se refiere, los epígrafes están situados de manera sistemática. Por una parte, se sitúan al comienzo de cada capítulo, formando grupos de epígrafes que los preceden; por otra parte, existen dos grupos situados al comienzo y al final del hipertexto. Tal y como explica Genette, todos los emplazamientos son importantes, puesto que a menudo determinan y concretan la funcionalidad del hipotexto (2001, p. 127). En el caso que nos concierne, de los grupos semánticos formados por los diversos epígrafes, nos interesan aquellos que comparten espacio con los de *TH* e inciden en la idea de la re-memoración.

Al comienzo del capítulo¹⁷ «Boga» (*MM*, p. 159) se inserta un epígrafe de *TH* junto a un párrafo de la obra *Psicoanálisis, Literatura, Crítica* de A. Clancier¹⁸:

Si no tuviera mi tambor, que, tratado con paciencia y habilidad, me va dictando todos los pormenores necesarios para verter al papel lo esencial, y si no contara además con la autorización del establecimiento para tocarlo de tres a cuatro horas diarias, sería yo ahora un pobre hombre sin abuelos conocidos (*TH*, capítulo «Bajo la balsa», p. 28)¹⁹.

17 Este es el orden de los capítulos: «Baga», «Biga», «Higa», «Laga», «Boga», «Sega», «Zahi», «Zohi», «Bele», «Harma-tiro-pum» y «Dobla eta fini».

18 Todos los epígrafes se están redactados en euskera en *MM*. Aquí mostramos las traducciones al castellano de las mismas (salvo en las ocasiones que no han podido identificarse).

19 Todos los paratextos aparecen en cursiva, en el hipertexto.

El poeta hace como el niño que juega; se crea un mundo imaginario que se toma muy en serio, es decir, le dota de grandes cantidades de afecto, distinguiéndolo netamente de la realidad (Freud, in Clancier, 1979, p. 43)²⁰.

El espacio que comparten estos epígrafes expone una relación en la que los son complementarios entre sí: en palabras de Óskar, el tambor es la herramienta para acercarse al pasado y para conectar con los ancestros, acercarse a ellos o entenderlos. De tal forma, se sirve de esa herramienta para afrontar el pasado, releerlo, entenderlo y poder seguir adelante.

El poeta de Clancier convierte el mundo creado a partir del juego en una realidad seria, y es precisamente el Óskar de *MM* el que hace suya esa realidad; el mismo Óskar que «sale» del libro para recordar y contar las cartas de los presos Joe Harresky y Austin Harrison.

Encabezando el capítulo «Harma-tiro-pum» (*MM*, p. 369) nos encontramos con dos epígrafes de *TH*:

No era sino la preocupación por la continuidad de mi trabajo con el tambor la que me hacía servirme de mis cuerdas vocales en forma tan consciente de mi misión. (Capítulo «Vidrio, vidrio, vidrio roto», p. 73)

Sí, Bruno, voy a tratar de dictar a la hojalata un próximo capítulo en voz más baja, aunque precisamente el tema pida a gritos una orquesta voraz y atronadora (Capítulo «Niobe», p. 218).

Estos dos textos cohabitan con epígrafes de las obras *Ene Jesus* (R. Saizarbitoria), *El oficio de vivir* (C. Pavese), *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica* (J. Le Galliot) que recoge Mannoni e *El caballero inexistente* (I. Calvino).

Todavía no es el momento. El carrillón no ha señalado todavía la hora y el tiempo no ha terminado todavía²¹ (Saizarbitoria, 1994, p. 31).

Moviéndome en torno a una informe situación sugerente, gimoteo para mí mismo una idea, encarnada en un ritmo abierto, siempre el mismo (Pavese, 2014, p. 31).

Idazteko desioa ilunkiago baina beti da desioari buruz idazteko desioa –azken finean: desio ezinezkoari buruz idazteko desio ezinezkoa (A. Mannoni, Jean Le Galliot-en libururik)²².

20 En *MM*, no se especifican las páginas; con lo cual, hemos buscado en los hipotextos y señalado la ubicación de los fragmentos añadidos en el hipertexto a partir de la edición que hemos conseguido en cada caso.

21 Traducción de las autoras.

22 No hemos podido encontrar el hipotexto y, por ello, introducimos la traducción que el mismo Arrieta da en *MM*.

Quizá la madre abadesa no haya elegido mal esta penitencia mía: de vez en cuando advierto que la pluma ha empezado a correr por la hoja como sola, y yo le corro detrás. Es hacia la verdad hacia donde corremos, la pluma y yo, la verdad que espero siempre que me salga al encuentro, del fondo de una página en blanco, y que podré alcanzar sólo cuando a rasgueos de pluma haya conseguido enterrar todas las desidias, las insatisfacciones, el rencor que estoy pagando aquí encerrada (Calvino, 1996, p. 85).

En este grupo, la escritura se refleja como una misión y se vuelve a insistir en la necesidad de contar: la misión del tamborrero es la de acometer la tarea que viene de la mano del deseo de escribir el tiempo no acabado.

Por lo tanto, en los dos capítulos mencionados emergen las reflexiones sobre la necesidad de contar. El orden en el que se emplazan los epígrafes de *TH* no es gratuito, puesto que, además de mantener el orden de origen del hipotexto, el segundo grupo lo abren y cierran los epígrafes de *TH*: comienza subrayando la importancia que tiene la misión de Óskar –la de contar– y termina con el emprendimiento de dicha misión. No obstante, Óskar no es el personaje que se encargará de contar en *MM*, sino que será el personaje clave que ayudará el ejercicio de relatar.

Lo epígrafes ubicados antes de que comience o una vez terminado el hipertexto condicionan la lectura del texto al completo. Cinco preceden el texto principal (*MM*, pp. 5-6): *Nobelaren joera berriak* de J.M. Lasagabaster, *El rodaballo* de G. Grass, *Psicoanálisis, Literatura, Crítica* de A. Clancier, *El lobo estepario* de H. Hesse y el ya citado *Psychanalyse et langages littéraires* de J. Le Galliot.

El escritor es descendiente de su tiempo y la escritura es la forma de compromiso para con la realidad y las adversidades de su tiempo. No obstante, ese compromiso es la práctica creativa de la libertad, no la consecuencia de una imposición. Puesto que es creación, la literatura traspasa la realidad y es suya la cara crítica para con la realidad (Lasagabaster, 1982, p. 24).

Egiten dut, lagunok. Denbora konprimitua idazten dut. Denari buruz idazten dut, beste gauza batzu, besteren batzuk estalitakoak, beste batzuren aldamenen dauden edo daudela diruditen bitartean; ohartu gabeko zerbaitek, jadanik ez dagoela dirudienak, oraindik ergelki dirauen bitartean eta, hala ere, izkutatua egonik, bakar-dadean hertsirik ohi derauntsan bitartean: beldurra, esate baterako (Grass, 1980, *El rodaballo*)²³.

El novelista moderno tiende a «separar por la auto-observación su yo en yos parciales, lo que le lleva a personificar mediante diversos héroes las corrientes que chocan en su vida psíquica» (Freud, in Clancier, 1979, p. 44).

23 No hemos podido encontrar el hipotexto y, por ello, introducimos la traducción que el mismo Arrieta da en *MM*.

Y es que, claro, el pecho, el cuerpo no es nunca más que uno; pero las almas que viven dentro no son dos, ni cinco, sino innumerables; el hombre es una cebolla de cien telas, un tejido compuesto de muchos hilos (Hesse, 1977, p. 64).

Para el lector, en efecto, la obra literaria es algo real que es preciso afrontar. Su especificidad reside en el hecho de ser profundamente subjetivo, ya que contiene las marcas del autor y de su deseo. Resulta de esto que, por lo menos en un primer tiempo, la acción de afrontar ese real subjetivo va a tener un carácter coercitivo. Pero, en la medida en que el lector pueda ejercer a su vez su subjetividad por medio del simple juego de la práctica de la lectura, y deslizar su propio deseo en el texto del otro, la coerción inicial va a terminar experimentándose como el ejercicio de una libertad (Galliot, 2001, 192-193).

[...] la literatura no tiene que perder su fuerza crítica, si bien es cierto que es una tontería pensar que se pueda llevar a cabo mediante la novela una revolución social y política (Lasagabaster, 1982, 27).

Un epígrafe de la obra *El caballero inexistente* de Italo Calvino cierra el hipertexto *MM* (p. 469):

La página tiene su bondad sólo cuando la vuelves y está detrás la vida que empuja y descompone todas las hojas del libro. (...) Corro, Rambaldo. Ni siquiera me despido de la abadesa. Ya me conocen y saben que tras peleas y abrazos y engaños regreso siempre a este claustro. Pero ahora será distinto... Será...

Del contar en pasado, y del presente que me guiaba la mano en los trozos agitados, he aquí, oh, futuro, que he subido a la silla de tu caballo. ¿Qué nuevos estandartes alzas a mi encuentro desde los gallardetes de las torres de ciudades aún no fundadas? ¿Qué humos de devastación en los castillos y los jardines que amaba? ¿Qué imprevistas edades de oro preparas, tú, mal domeñado, tú, precursor de tesoros pagados a caro precio, tú, mi reino por conquistar, futuro...? (1996, pp. 134-135).

Aunque no preceda o cierre el hipertexto epígrafe alguno de *TH*, estos últimos epígrafes mencionados condicionan la lectura completa de la obra. Existe una diferencia notoria entre estos epígrafes y los que están ubicados al comienzo de los capítulos, puesto que los primeros resultan ser aquellos que condicionan la lectura completa de la obra *MM*. Si reparamos a su contenido, concluimos que uno de los compromisos más importantes de la literatura es la de (re-)contar. Concretamente, hacer siempre crítica iluminando los puntos oscuros y observando los iluminados, puesto que lo individualmente vivido puede ser el comienzo de una observación colectiva tanto como un empujón para aferrarse al futuro.

De las funciones transtextuales que describe Genette (2001, p. 133-136), es la segunda la que identificamos a partir de los ejemplos previamente dados: hacer un comentario sobre el texto especificando o subrayando indirectamente el significado del mismo. No obstante, en el caso que nos atañe, la diversidad en cuanto a la

procedencia o al contenido de los epígrafes dificulta la lectura conjunta de la obra y produce, en cierta medida, una lectura enigmática. Es por ello que, seguidamente, completamos lo descrito sobre los paratextos con la transcendencia textual que guarda *MM* con *TH* a partir de la figura de Óskar Matzerath Bronsky y la idea de re-memoración.

Arrieta presenta en *MM* un ejercicio mnemotécnico amplio y general junto al relato del mismo. Para ser exactos, a partir de la narración de las cartas entre 1972 y 1973, se rememoran y narran los últimos años del franquismo. Si bien es cierto que el relato se articula gracias a la polifonía de voces recién descrita, cabe destacar aquí aquella que encabeza Óskar Matzerath Bronsky, el personaje principal de *TH*.

La particularidad de este personaje en *MM*, en relación al motivo del ejercicio de re-contar y re-relatar, en concreto, reside en que existe una competitividad entre este personaje y aquellos que también forman parte del coro de voces que cuentan y rememoran los pasajes en *MM*. Es concretamente Óskar quien vive de tal manera el ejercicio memorístico, puesto que se refiere a las demás voces narradoras como «competidores fantasmagóricos» (*MM*, p. 410).

Existe, de hecho, una divergencia fundamental que conviene especificar, puesto que la función de Óskar en esta novela es la de ejercer de ayudante en el proceso mismo de recordar: la función principal de Óskar no es la de contar, sino la de ayudar a recordar. Es con esta función específica con la que la relación transtextual entre *TH* y *MM* cobra, a nuestro modo de entender el ejercicio memorístico, una dimensión especialmente interesante. La ayuda que Óskar brinda a los demás narradores y actantes de la novela resulta imprescindible tanto para recordar el pasado como para desatar los personajes de ataduras y poder repararle al futuro en libertad –en la medida en la que puede hacerse conscientemente–. Esa transtextualidad está estrechamente relacionada con la necesidad de recordar y contar para, a partir de ese punto de inflexión en la conciencia de los hechos, poder hacerle frente al pasado traumático. Es decir, en *MM* encontramos un intento de repaso en el tiempo que nos recuerda a aquel que reflejó G. Grass con Óskar en *TH*: el relato del pasado cruel.

Con todo, al contrario que en 1959, el personaje de Arrieta ejerce de asistente en el ejercicio de contar, incidiendo en la idea de que ha venido a ayudar, no a hacer el trabajo de los demás (*MM*, p. 175). Cabe destacar, además, que ese ejercicio es llevado a cabo por medio de diferentes recursos, tal y como refleja la función del tambor, instrumento usado en favor del ejercicio memorístico. En *TH* Óskar hacía su trabajo; ahora, en *MM*, su objetivo es que otros lleven a cabo ese mismo trabajo (*MM*, p. 404).

Gracias a esa transcendencia textual entre *TH* y *MM*, y con la relación que se establece entre el personaje del hipotexto y el del hipertexto, este último se acerca a una tradición más afianzada. Una tradición en la que se ha llevado cabo, o se está llevando a cabo, el trabajo de recordar y contar. Esa es la tradición que ejerce de guía y referente en *MM*. Sin embargo, el adoptar este personaje no conlleva cambios en el carácter principal de Óskar; al contrario, se confirman tanto el carácter esencial como

las características picarescas generales reflejadas en el hipotexto. Gracias a estas características mantenidas en el hipertexto Arrieta acercó una nueva voz, desconocida hasta entonces, en la literatura vasca.

Por lo tanto, los dos textos se sitúan en la misma iniciativa; aquélla en la que se establece una tradición más amplia en la que se opta por sacar a la superficie las vivencias de coordenadas, lugares y tiempos, diferentes. En lo que respecta al hipertexto que analizamos en este artículo, *TH* resulta ser el hipotexto precursor, dentro de esa tradición amplia en la que convergen estos dos textos. En las dos obras es palpable la importancia que cobra el acto de contar, siendo este acto el eje fundamental. Por un lado, Óskar, en 1959, relata la experiencia y la realidad vividas por toda una generación; por otro lado, en *MM*, es el personaje que viene a prestar ayuda a toda una generación vasca en el doble esfuerzo de recordar y contar (*MM*, pp. 413-414).

Resumiendo, la literatura menor que hace suya la literatura universal no se asemeja a esta última, y por ello es necesario buscar, traducir y calcar las técnicas recogidas en la literatura universal. En cualquier caso, las voces universales no están aún traducidas, y han de hacerse visibles los narradores y las lenguas extranjeras para hacer visible la importación cultural. *MM* es la obra vasca en la que se transforma la experiencia que había tenido Óskar en *TH*. Aunque situados en momentos y lugares diferentes, las realidades que guardaban dichas coordenadas tenían necesidades parecidas.

5. CONCLUSIONES

En la obra que hemos analizado cabe destacar la importancia del relato memorístico y la memoria, y debemos subrayar que la alteridad es uno de los fundamentos para ese relato, representado en el caso que nos ocupa tanto por la multiplicidad de lenguas como la multiplicidad de textos a los que se hace referencia.

El heterolingüismo o multiplicidad de diversas lenguas representada en *MM* se trata, a nuestro parecer, de un mecanismo de representación de cuestionamientos, angustias y frustraciones producidas por la hibricidad cultural y lingüística de la época; en este caso, al igual que indica Dakroub en su artículo sobre el heterolingüismo de Maluf, publicado en red (2014), el plurilingüismo sobrepasa las reivindicaciones lingüísticas para llegar a las reivindicaciones culturales e identitarias. Y es que según Lawson-Hellu (2003, p. 311; *apud* Dakroub, 2014), el heterolingüismo permite no solo identificar el diálogo de las lenguas en el texto, sino revelar, mediante la intencionalidad del autor, el potencial discursivo de ese diálogo. En términos de Bourdieu, se trata de revelar el juego de poder o las relaciones de fuerzas inscritas en el texto.

Pues bien, en *MM*, en lo que se refiere al espacio y el tiempo de las cartas que datan de los años 70, la representación heterolingüística revela las características sociolingüísticas del entorno, las relaciones lengua dominada y dominante y las relaciones del autor para con las lenguas concretas. En lo que se refiere a la metahistoria, el heterolingüismo da cuenta del posicionamiento del autor en el campo de la literatura y en el subcampo de

la traducción literaria, así como de sus lecturas y referentes literarios. El autor, pionero en un campo literario en lengua minorizada en proceso de normalización lingüística, en un campo en vías de autonomizarse, ansía poder escribir en su lengua textos literarios al igual que sucede en la literatura universal, pero duda constantemente, además revisa los discursos para con la lengua de sus coetáneos. Todo ello no es sino el reflejo del *habitus* del autor, y lo interpretamos aquí como un ejercicio memorístico. Tal y como escribe Anjel Lertxundi, autor coetáneo de Joxe Agustin Arrieta, «El escritor que opta por una lengua hereda la historia de la comunidad que habla en esa lengua, pero hereda también lo que esa comunidad calla (necesita lo que ha recibido en herencia para expresar sobre todo lo que calla)» (2016, p. 156). En este caso, Arrieta no puede sino transmitir mediante las voces de literatura universal lo que calla su comunidad (por carecer, a causa de la censura, entre otros mecanismos, de textos literarios que pudiesen contener el mensaje que el autor quisiera trasladar). Por lo tanto, Arrieta recurre a la traducción de diversas voces de la literatura universal para el ejercicio mnemotécnico.

La relación transtextual descrita entre *MM* y *TH* tiene una función de vital importancia: acercar al personaje que canalizará, mediante el acto de recordar y relatar, la crisis sufrida por un pueblo. Con la polifonía de voces y adhiriéndose junto a uno de los relatos de la tradición universal, sitúa la reconsideración de los años vividos que se hace en *MM* en el camino del recuerdo y la memoria. Esa transcendencia textual se manifiesta, sobre todo, mediante los paratextos y la adecuación hipertextual; mediante epígrafes y la transposición, sucesivamente. La importancia de esas relaciones es doble: los epígrafes dirigen la lectura hacia la necesidad de recordar y contar, y la transposición, por su parte, adapta el carácter del personaje perteneciente a la tradición universal a las necesidades de la literatura vasca. El ejercicio mnemotécnico se lleva a cabo gracias a la actuación de Óskar Matzerath Bronsky, personaje recuperado de la novela *TH* de Günter Grass. La singularidad de este personaje se centra, en *MM*, en actuar como director de orquesta de las diferentes voces que componen el relato memorístico. De tal forma, si bien es cierto que Óskar mantiene las principales características picarescas del texto de origen, su función está transformada: la rememoración no parte del personaje, tal y como ocurría en *TH*, sino que resulta ser el personaje clave que guía el acto colectivo –la polifonía de voces– de rememorar.

La recuperación de este personaje coincide y es coherente al uso que hizo Arrieta con respecto a los demás niveles de heterolingüismo, puesto que responde a las necesidades que supeditaban, entonces, el campo literario vasco; el heterolingüismo poliforme corresponde tanto a la necesidad de dignificar el campo construido en base a la normalización de la lengua vasca, minorizada, como a las diversas dificultades técnicas a las que debían enfrentarse los profesionales del campo en cuestión. En ese contexto, el último objetivo de Óskar sería lograr la liberación mediante el re-relatar de toda una generación. Esto posicionaba al nuevo Óskar dentro de una tradición más afianza de lo que estaba el propio campo de la literatura vasca.

No obstante, las relaciones transtextuales asociadas a la rememoración del pasado y su relato son diversas –hemos analizado los epígrafes y la transposición–, puesto que los paratextos analizados inciden en la misma idea: la idea de recordar y mirar el pasado para poder sanar las heridas individuales y colectivas y seguir adelante. Este nivel trans-

textual tiene una doble importancia: los epígrafes dirigen la lectura hacia la rememoración y la necesidad de contar, y la transposición, por su parte, adapta el personaje Óskar de la tradición universal a las necesidades que tenía la comunidad vasca en los años 80.

Detrás de la diversidad de voces reside la multiplicidad paralela concerniente al recuerdo del pasado, la necesidad de recordar y, sobre todo, de la reflexión del acto de relatar, si bien es cierto que la multiplicidad de voces hace patente la imposibilidad de una sola voz en el momento en el que se encontraba la rememoración en la literatura vasca.

6. REFERENCIAS

- Ardanza, J. A., Gurrutxaga, L. & Lasagabaster, J. M. (prs.). (1989). *Congreso de literatura (hacia la literatura vasca): Actas del II Congreso Mundial Vasco*. Madrid: Castalia.
- Arrieta, J. A. (1987). *Manu militari*. San Sebastián: Elkar.
- Arrieta, J. A. (2013). Entrevista a Joxe Agustín Arrieta: encuesta sobre el hábitus traductológico. Inédita.
- Bourdieu, P. (1991). Le Champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 3-46.
- Bourdieu, P. & Wacquan, T. L. (1992). *Reponses: pour une sociologie reflexive*. Editions du Seuil: París.
- Calvino, I. (1996 [1959]). *El caballero inexistente*. Madrid: Siruela.
- Clancier, A. (1979). *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*. Madrid: Cátedra.
- Dakroun, F. (2014). L'Orient d'Amin Maalouf. Dialogisme et hétérolinguisme dans les romans d'Amin Maalouf. Recuperado de: <https://amaalouf.hypotheses.org/415>
- Galliot, J. Le (2001 [1977]). *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Recuperado de: <http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/Jean%20le%20Galliot%20-%20Psicoan%C3%A1lisis%20y%20Lenguajes%20Literarios.pdf>
- Gandara, A. (2015). *Euskal ondare kulturalaren moldatzea (1960-1990), egungo kultur sistemaren oinarri. Baliabide eta forma sinbolikoak*. Universidad del País Vasco, Archivo Digital Docencia Investigación.
- Gandara, A. (2016). *Latorrizko danborra vs Manu militari: transtestualitatea hizpide*. In G. Aurrekoetxea, J. M. Makazaga & P. Salaberri (eds.), *Hire bordatxoan: Txipi Ormaetxea omenduz* (pp. 107-120). Bilbao: Servicio Editorial de la UPV/EHU.
- Genette, G. (1989 [1982]). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (2001 [1987]). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Grass, G. (1999 [1959]). *El tambor de hojalata*. Madrid: Grupo Santillana.
- Grass, G. (1980 [1977]). *El rodaballo*. Madrid: Alfaguara.
- Grutman, R. (2009). Le virage social dans les études sur la traduction, une rupture sur fond de continuité. In A. Glinoe (dir.), *Texte, revue de critique et de théorie littéraire – Carrefours de la sociocritique* (pp. 45-46, 135-152).
- Hesse, H. (1977 [1955]). *El lobo estepario*. Madrid: Alianza.

- Ibarluzea, M. (2017). *Itzulpengintzaren errepresentazioak euskal literatura garaikidean: eremuaren autonomizazioa, literatur historiografiak eta itzultzaileak fikzioan*. Universidad del País Vasco, Archivo Digital Docencia Investigación (se publicará en 2018).
- Ibarluzea, M. & Olaziregi, M. J. (2016). Autonomización y funciones del subcampo de la traducción literaria vasca contemporánea: una aproximación sociológica. *Pasavento*, IV(2), 293-313. Recuperado de: http://www.pasavento.com/pdf/02Ibarluzea_Olaziregi.pdf
- Jaka, A. (2012). *Itzulpenari buruzko gogoeta eta itzulpen-praktika Joseba Sarrionandiaren lanetan*. Euskaltzaindia: Bilbao.
- Kortazar, J. (2000). *Euskal Literatura XX. Mendean*. Zaragoza: Prames.
- Lasagabaster, J. M. (1982). Nobelaren joera berriak. *Jakin*, 25, 7-36.
- Lertxundi, A. (2016). Si dentro de cien años. In A. Lertxundi (ed.), *Demagun ehun urte barru* (pp. 151-165). Donostia: EIZIE & DSS2016.
- Noel Aziz Hanna, P. & Sélaf, L. (2017). Introduction. In P. Noel Aziz Hanna, & L. Sélaf (eds.), *The Poetics of Multilingualism - La poétique du plurilinguisme* (pp. 1-6). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Olaziregi, M. J. (2000). Un siglo de novela en euskera. In P. Urkizu (ed.), *Historia de la literatura vasca* (pp. 504-585). Madrid: Uned Ediciones.
- Pavese, C. (2014 [1952]). *El oficio de vivir*. Barcelona: Seix Barral.
- Piegay-gros, N. (1996). *Introduction à l'Intertextualité*, Paris: Dunot.
- Richard, C. & Kasparian, S. (2014). Formes et fonctions des alternances de langues dans les romans contemporains hétérolingues au Canada: analyse assistée par Spinx. *Revue de l'Université de Moncton*, 45(1), 127-148. Recuperado de: <http://www.umoncton.ca/umcm-ladt/node/389>
- Saizarbitoria, R. (1994 [1976]). *Ene Jesus*. San Sebastián: Erein.
- Suchet, M. (2009). La traduction, une éthique de la rénonciation. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2009/1(3), 31-35.
- Suchet, M. (2014). *L'Imaginaire hétérolingue, Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris: Classiques Garnier.
- Vizcarra, F. (2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, VIII(16), 55-68. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31601604>