



RILUNE — Revue  
des littératures  
européennes

n° 10, 2016,  
« Mars et les muses »  
[www.rilune.org](http://www.rilune.org)

## La polifonía en *Territorio comanche* de Arturo Pérez-Reverte y en su traducción italiana

ANA PANO ALAMÁN (UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

### Pour citer cet article :

Ana Pano Alamán, « La polifonía en *Territorio comanche* de Arturo Pérez-Reverte y en su traducción italiana », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 10, « Mars et les muses », (Paola Codazzi, Valentina Maini, Jessica Palmieri, Maria Shakhray eds), 2016, p. 205-219 (version *online*, [www.rilune.org](http://www.rilune.org)).

### Résumé | Abstract

**FR** Cet article vise à explorer les principales modalités de reproduction du discours dans le roman-reportage *Territorio Comanche* (1994), de l'écrivain espagnol Arturo Pérez-Reverte, et dans sa traduction vers l'italien, réalisée par Ilide Carmignani (1999). Il s'agit de comprendre comment, dans ce roman sur la guerre des Balkans, les citations directes, indirectes et mixtes de plusieurs énoncés permettent à l'auteur de mener le lecteur dans les temps et chez les protagonistes de ce « territoire *comanche* » où il vaut mieux ne pas s'y aventurer. Il y est question aussi de voir comment cette stratégie consent à l'auteur d'approfondir la dynamique d'une guerre, celle de l'ex-Yougoslavie, dont il offre une représentation dépouillée de toute morale.

**Mots-clés** roman-reportage, envoyé de guerre, polyphonie, Yougoslavie, traduction

**EN** This paper aims to explore the main modalities of reported speech present in the novel-reportage *Territorio comanche* (1994), by the Spanish writer Arturo Pérez-Reverte, and in its translation into Italian by Ilide Carmignani (1999). The analysis, focused on a novel about the Balkan war, will show how direct, indirect and mixed reported speeches allow the author to introduce the reader to the historical period and the characters of this Comanche territory, a land it is better not to venture in. The study also aims at explaining how this strategy allows the author to deepen the dynamics of the former Yugoslavia war, of which he offers a representation stripped of morality.

**Keywords** novel-reportage, war correspondent, polyphony, Yugoslavia, translation

ANA PANO ALAMÁN

## La polifonía en *Territorio comanche* de Arturo Pérez-Reverte y en su traducción italiana

### Introducción

**J**UNTO AL ASEDIO DE LA CIUDAD DE SARAJEVO por las tropas serbias, el genocidio de Srebrenica, que tuvo lugar en julio de 1995, ha sido considerado como uno de los episodios más sangrientos e inexplicables de la guerra en Bosnia-Herzegovina (1992-1995), dentro del conflicto que durante una década devastó los territorios de la ex Yugoslavia. Esta fue una guerra que, de acuerdo con Bergamini, se llevó a cabo entre la impotencia y la indiferencia del mundo occidental, y sobre la que los medios de comunicación elaboraron un relato conmovedor, pero poco adecuado en cuanto a su interpretación política<sup>1</sup>. Una interpretación que no era fácil, debido a la censura y la propaganda y a la dificultad de entender una guerra intrincada, territorialmente desarticulada y poco convencional en el plano militar.

En 1994, el escritor español Arturo Pérez-Reverte publica en la editorial Ollero & Ramos, *Territorio comanche*, una novela ambientada en la guerra de Bosnia, que dedica a José Luis Márquez, amigo del autor y cámara de Televisión Española que cubrió el conflicto de los Balcanes con él<sup>2</sup>. Esta breve novela-reportaje no solo busca describir las dinámicas de esta y otras guerras, sino también adentrarse en los tiempos, acciones y protagonistas que se mueven en territorio comanche, esto es, en « un lugar donde el instinto dice que pares el coche y des media vuelta<sup>3</sup> ». Una de las estrategias adoptadas por el autor para llevar al lector a ese escenario es mezclar las distintas voces que hablan en y sobre el conflicto. En el texto se alternan por tanto las voces del narrador, las de los periodistas, los civiles desplazados, los militares y la diplomacia internacional, con el fin de explorar las relaciones que

---

<sup>1</sup> OLIVIERO BERGAMINI, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, Roma, Laterza, 2009, p. 239.

<sup>2</sup> En posteriores ediciones, Alfaguara (2000) y Debolsillo (2015) –edición consultada para este trabajo– lo dedica también a Miguel Gil Moreno, muerto en Sierra Leona el 24 de mayo del año 2000, y a Julio Fuentes. En 1997 fue llevada al cine con la película del mismo título, dirigida por G. Herrero y cuyo guion fue escrito por Pérez-Reverte, S. García y A. Lecchi.

<sup>3</sup> ARTURO PÉREZ-REVERTE, *Territorio comanche* [1994], Barcelona, Debolsillo, 2015, p. 92.

existen entre el propio rol de corresponsal de guerra y la guerra misma<sup>4</sup>, en un tipo de narrativa en la que, en palabras de Papuzzi, « I fatti descritti non contano per se stessi ma per ciò che significano nella vita e nella percezione dei protagonisti della cronaca o dello stesso cronista<sup>5</sup> ».

El objetivo de este trabajo es, en primer lugar, indagar este aspecto a través de la dimensión polifónica del texto, por medio del análisis de los discursos referidos que aparecen en él y que permiten al autor combinar distintos testimonios recogidos sobre este conflicto armado en Europa y numerosos recuerdos sobre su experiencia profesional y vital en otros contextos bélicos. En segundo lugar, explorar esta misma dimensión en la versión traducida al italiano, realizada por Ilide Carmignani y publicada por Marco Tropea Editore en 1999 con el mismo título, *Territorio comanche*, aunque con el subtítulo significativo: *Splendori e miserie di un reporter di guerra*<sup>6</sup>.

### ***La guerra y los medios en la ex Yugoslavia***

La caída del comunismo, a partir del 1989, tuvo muy distintas consecuencias en el centro y en el este de Europa. En concreto, Yugoslavia se sumergió en una guerra civil (1991-1999) que fragmentó el territorio en pequeñas repúblicas. En una primera fase, el conflicto de diez días entre Eslovenia y el resto de Yugoslavia desembocó en la independencia de la primera; poco después, inició la guerra que llevaría a la independencia de Croacia; a partir de 1992, el conflicto armado se intensificó en Bosnia-Herzegovina, territorio que será fragmentado ulteriormente; y en 1999 tuvo lugar la intervención de la OTAN contra Serbia a favor de la población albanesa de Kosovo, lo que se ha considerado como el último acto de esta guerra en la que, además del millón ochocientas mil personas desplazadas, perdieron la vida más de 250.000 personas, en gran parte civiles.

Para Bergamini, la que se conoce hoy como guerra en la antigua Yugoslavia, se alejó de los cánones convencionales:

Vi si sono scontrati gli eserciti regolari serbo e croato nati dalla divisione della vecchia armata jugoslava, ma anche e soprattutto un coacervo di forze paramilitari, oscillanti tra milizie locali, formazione di guerriglieri e bande mafiose, legate da complessi e oscuri rapporti alle varie autorità croate, serbe e bosniache e ai servizi segreti di mezzo mondo<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> LEOPOLDO R. SEIJAS CANDELAS, « El periodista de guerra: solo ante el peligro », in ALBERTO PENA (ed.), *Comunicación y guerra en la historia*, Santiago de Compostela, Tórculo, 2004, p. 443-462.

<sup>5</sup> ALBERTO PAPUZZI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Laterza, 1998, p. 68.

<sup>6</sup> ARTURO PÉREZ-REVERTE, *Territorio comanche*, Milano, Marco Tropea Editore, 1999.

<sup>7</sup> OLIVIERO BERGAMINI, *op. cit.*, p. 235.

Como señala este autor, el conflicto obedecía en gran parte a la acumulación de la tensión religiosa y étnica. Sin embargo, el hecho de que la guerra fuese presentada a menudo por los medios internacionales como una explosión irracional de « odios étnicos » atávicos o como un enfrentamiento entre nacionalistas, cuya ferocidad se relacionaba con la supuesta propensión a la violencia de los pueblos balcánicos, escondía la dimensión política del conflicto. La televisión, mediante declaraciones y acontecimientos que pasaban por la espectacularización, la personalización y una cierta superficialidad en torno a los hechos, presentó la guerra de forma reductiva. Por otra parte, la atención casi exclusiva hacia la dimensión humana del conflicto obedeció, para este y otros analistas, a una estrategia instrumental que « mirava ad attrarre un pubblico con situazioni strazianti e commoventi più che a illustrare il conflitto in tutte le sue dimensioni: sociali, militari, politiche, internazionali<sup>8</sup> ».

Precisamente con la intención de adentrarse en el conflicto yugoslavo desde esta perspectiva, el periodista y escritor italiano Paolo Rumiz escribe *Maschere per un massacro* (1996), libro que « narra un viaggio doloroso [...] verso la rumorosa caduta del sipario che nasconde gli eventi<sup>9</sup> ». Rumiz afirma que esta guerra estuvo caracterizada por una profunda *dezinformacija* y por la atención extrema hacia las imágenes y noticias dirigidas a conmover al espectador o al lector. Por ello, indaga en este libro las razones que llevaron a la guerra entre serbios, croatas y bosnios, centrándose en la representación mediática que se hizo de ella. Para este periodista, también fue una guerra anómala: los serbios pedían a los croatas bombardearlos, los croatas vendían carburante bajo mano a los enemigos serbios y los serbios alquilaban tanques a los enemigos croatas. A través de un análisis en profundidad de estas dinámicas, Rumiz concluye que esta guerra fue una « mentira colosal », la de unos pocos criminales que consiguieron vender al mundo entero las necesidades de una casta que detentaba el poder como una necesidad geoestratégica indispensable para la paz mundial. Se trató, pues, de una trampa bien organizada sobre todo a través de los medios, incluso internacionales, que contribuyeron a descalificar al enemigo cayendo en su juego.

Pérez-Reverte no pretende explorar las razones de este conflicto cuando escribe *Territorio comanche*, sin embargo, por su atención hacia el

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>9</sup> PAOLO RUMIZ, *Maschere per un massacro* [1996], Milano, Feltrinelli, 2003, p. 8.

trabajo de los enviados de guerra y al rol de los medios de comunicación en ella, la novela no deja de ofrecer una perspectiva similar.

### **Territorio comanche**

Arturo Pérez-Reverte trabajó desde 1973 hasta 1994 como reportero de prensa, radio y televisión cubriendo, entre otros conflictos armados, la guerra de Chipre, diversas fases de la guerra del Líbano y de Eritrea, la campaña de 1975 en el Sáhara, la guerra de las Malvinas, El Salvador, Nicaragua, Chad, la crisis de Libia, los conflictos de Sudán, Mozambique, Angola, el golpe de estado de Túnez, la revolución de Rumanía, la primera guerra del Golfo y la guerra de los Balcanes. Se retiró del periodismo en 1994 para dedicarse a la novela, aunque ya en 1986 había publicado *El húsar* y *El maestro de esgrima*. Desde el año 2003, es miembro de la Real Academia Española y escribe columnas de opinión en varios periódicos españoles.

*Territorio comanche* permite al autor despedirse de su trabajo como reportero, « a modo de catarsis, como una experiencia interior y purificadora, que busca eliminar los diablos de la guerra y las crueldades vistas por todo el planeta en su etapa como reportero de guerra durante más de dos décadas<sup>10</sup> ». Pero este es también un alegato contra cierta forma de hacer periodismo, como se infiere de estas palabras del autor: « Ahora la televisión se ha convertido en un espectáculo [...]. Mis jefes me pedían cada vez más mujeres violadas, niños violados, espectáculo y cada vez menos información<sup>11</sup> ».

El texto está basado, pues, en la experiencia del autor como enviado especial en los Balcanes y en otros países, por lo que la narración se centra especialmente en el trabajo de los reporteros de guerra. Según Cabezuelo y Cabrera<sup>12</sup>, el autor huye de novelas costumbristas y narraciones bélicas para afirmar que, como destaca en la cita inicial de Tim O'Brien elegida por Pérez-Reverte para abrir la novela, « ninguna historia de guerra es moral y esta tampoco lo es ». Su intención parece más bien la de introducir al lector en un espacio de recuerdos y de voces, a través de los cuales se describen minuciosamente y desde el punto de vista del reportero, esta y otras guerras, aunque, como afirma el personaje principal, Barlés, en realidad, es siempre « la

---

<sup>10</sup> FRANCISCO CABEZUELO, YOLANDA CABRERA, «El reportero de guerra en “Territorio comanche”, de Arturo Pérez-Reverte y su adaptación al cine», in *Actas del I Congreso Internacional Latina Comunicación Social*, 2009, p. 1-22: 1.

<sup>11</sup> ARTURO PÉREZ-REVERTE, citado in GIOVANNA SCALIA, « *Territorio comanche* de Arturo Pérez Reverte: novela periodística e reportage bellico », in ANTONIO CUSATO ET AL. (eds), *Letteratura della memoria. Atti del XXI Convegno AISPI*, 2004, vol. I, p. 227-234: 228.

<sup>12</sup> FRANCISCO CABEZUELO, YOLANDA CABRERA, *op. cit.*, p. 4.

misma barbarie<sup>13</sup> ». *Territorio comanche* es de hecho un relato que se sitúa entre la novela y el reportaje, en el que la frontera entre periodismo y literatura es imperceptible.

En él, se narra la historia de dos periodistas de Televisión Española que cubren la guerra en Bosnia. Mientras esperan a que el Ejército croata haga explotar el puente de Bijelo Polje, frenando así el avance de las fuerzas bosnias, el reportero Barlés, *alter ego* del autor, y su cámara, Márquez, evocan durante una tarde distintas situaciones vividas en este y en otros conflictos. Para ello, Pérez-Reverte utiliza el fluir de la conciencia: un narrador omnisciente se adentra en las reflexiones y los recuerdos del protagonista, recuerdos que se van deshilvanando sin orden ni cronología exacta para ofrecer un fresco de los lugares, tiempos y personas encontradas en numerosas guerras. La memoria del pasado se cruza así con la memoria más inmediata del presente<sup>14</sup>, de manera que la guerra de los Balcanes se conecta con todas las demás.

Los acontecimientos relativos al pasado de Barlés y de Márquez, así como los momentos dramáticos y, en ocasiones, cómicos, que vive todo reportero de guerra se narran retrospectivamente. De este modo, el fluir de los recuerdos permite al autor ralentizar la acción principal, esto es, la espera por parte de Barlés y Márquez a que suceda algo en Bijelo Polje, donde están apostados. Este es un episodio que se abre *in medias res* y que permanecerá inconcluso. Una vez grabado el momento en que explota el puente, no sabremos si Barlés y su cámara Márquez conseguirán llegar hasta el coche y si podrán transmitir luego la noticia. El autor mantiene así cierto suspense que, para Scalia, puede entenderse como una analogía con la constante precariedad que se vive en las zonas de guerra<sup>15</sup>, y que quizá puede interpretarse como una señal del carácter inestable, efímero y limitado del trabajo del enviado de guerra. No en vano, al hablar del conflicto, Pérez-Reverte adopta un tono cínico, quizá para decir que los reporteros de guerra no pueden cambiar el mundo, solo contar lo que está pasando<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> ARTURO PÉREZ-REVERTE, *Territorio comanche*, *op. cit.*, p. 91. En este sentido, como apunta Scalia, *op. cit.*, nota 4, el libro plantea una visión similar a la de Juan Goytisolo en el *Cuaderno de Sarajevo. Anotaciones de un viaje hacia la barbarie*, publicado en 1993.

<sup>14</sup> GIOVANNA SCALIA, *op. cit.*, p. 232.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>16</sup> FRANCISCO CABEZUELO, YOLANDA CABRERA, *op. cit.*, p. 8.

### Polifonía en la novela y en su traducción

El concepto de polifonía señala que en la enunciación concurren diferentes voces que se superponen, aunque aparentemente el sujeto que habla sea el mismo<sup>17</sup>. En relación con la idea de la multiplicidad del sujeto enunciativo es posible afirmar que todo discurso tiene ecos de otros discursos. En este sentido, conceptos de la teoría narrativa como dialogismo, polifonía e intertextualidad<sup>18</sup> permiten abordar ese entramado discursivo en los textos y analizar fenómenos como el préstamo directo, la libre interpretación, el plagio, la parodia o el comentario, que remiten al discurso referido. Como señalan diversos estudios<sup>19</sup>, en cuyos planteamientos se basa este análisis de carácter exploratorio, las maneras de integrar un discurso en otro son fundamentalmente el estilo directo, el estilo indirecto y el estilo indirecto libre, forma esta última que se usa principalmente en textos literarios, aunque aparece con frecuencia también en textos periodísticos como *Oratio Quasi Obliqua*<sup>20</sup>, esto es, como una paráfrasis libre que no presenta marcas sintácticas explícitas de cita, aunque se percibe como tal gracias a la información de contexto.

En la novela *Territorio comanche* se alternan estas tres modalidades, aunque notamos de entrada que algunas, como las citas directas, son más frecuentes respecto a otras en los pasajes relativos al momento actual de la narración, la espera a que suceda algo cerca del puente. El estilo indirecto y el indirecto libre se insinúan en cambio en aquellos fragmentos en los que el narrador, por boca de Barlés, relata otros momentos de la guerra de los Balcanes e incluso de otras guerras, e introduce las voces de otros periodistas, de víctimas de la guerra, de políticos y diplomáticos. Los tipos de cita tienen por tanto distintas funciones en relación con los protagonistas que hablan en cada momento

---

<sup>17</sup> Inspirándose en las aportaciones de Bajtin, Ducrot elabora una teoría de la enunciación para la cual el concepto de sujeto unitario se dividiría en sujeto empírico productor real del enunciado; locutor, una ficción discursiva a la que se imputa la responsabilidad del enunciado; y enunciadador, la persona cuyo punto de vista presenta los acontecimientos expresados en los enunciados. Cfr. OSWALD DUCROT, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1984.

<sup>18</sup> MIJAÍL BAJTIN, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981; JULIA KRISTEVA, *Semiótica* [1969], Madrid, Fundamentos, 1978

<sup>19</sup> Principalmente GRACIELA REYES, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984; GRACIELA REYES, *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto* [1993], Madrid, Arco Libros, 2002; GRACIELA REYES, *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid, Arco Libros, 1994; CONCEPCIÓN MALDONADO GONZÁLEZ, « Discurso directo y discurso indirecto », in IGNACIO BOSQUE, VIOLETA DEMONTE (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. 3, p. 3549-3596.

<sup>20</sup> GRACIELA REYES, *op. cit.*, p. 208-209.

de la narración, lo cual tiene también distintas implicaciones para la traducción.

En primer lugar, destaca el estilo directo, muy presente en *Territorio comanche* a través sobre todo de los diálogos, reproducción mimética del habla. Las palabras de los personajes principales se reproducen aparentemente de la misma manera en que podrían haber sido emitidas. Y es que el autor busca la literalidad, la reproducción fiel de las palabras de un « enunciador primitivo<sup>21</sup> », de manera que el sistema deíctico del hablante original permanece, supuestamente, inalterado. Estos enunciados se presentan por medio de comillas, como en el ejemplo (1), en el que se citan las palabras de Barlés hablando a un grupo de estudiantes de Periodismo en Salamanca sobre las guerras a las que ha asistido, en un momento anterior al de la acción principal narrada en la novela:

(1) Una vez lo contó en una conferencia, en Salamanca, ante alumnos de Periodismo [...]. Se trata de la misma guerra, les dijo. « Cuando lo de Troya yo era muy joven, pero en los últimos veinte años he visto unas cuantas. No sé qué os contarán otros; pero yo estaba allí, y juro que siempre es la misma [...] » (p. 91).

O mediante guiones, cuando aparecen en forma dialogada y el narrador deja que se « escuche » directamente lo que los personajes dicen. En el siguiente ejemplo, se citan directamente las palabras de la intérprete croata que esa tarde acompaña a los periodistas Barlés y Márquez en Bijelo Polje:

(2) Sonaron dos estampidos lejanos tras la curva del río, y los tres miraron en esa dirección.  
-También nosotros tendríamos que irnos –dijo Jadranka (p. 121).

Como apuntaba, la mayor parte de enunciados reproducidos de este modo, en estilo directo y en forma de diálogo, corresponden a la interacción que se produce en el relato principal, entre Barlés y Márquez, su intérprete croata, Jadranka, y los civiles que encuentran cerca del puente. En algunos casos, las citas directas van acompañadas de un verbo de comunicación (*verba dicendi*), como « decir », « preguntar » o « afirmar », que aparecen en el texto antes del sujeto enunciador del mismo (« dijo Jadranka »). Como es sabido, esta es una convención que en el relato periodístico busca hacer más fiable la cita, pero que en la narrativa, permite dramatizar el relato y caracterizar a los personajes dando la impresión de cercanía, como si se asistiera al

---

<sup>21</sup> SALVADOR GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 54.



acontecimiento en directo. Aunque el objetivo es lograr la mimesis de un acto de habla, sabemos que la literalidad es aquí una ilusión; aunque esas palabras hayan sido proferidas realmente, están sujetas a manipulaciones de la fuerza ilocutiva y del contexto de emisión originarios, por parte del autor.

En estos casos, la traducción cambia la forma de representar textualmente esas palabras, aun manteniendo la modalidad de cita directa en los dos fragmentos y, por tanto, los efectos que persigue el autor al superponer distintas voces asociadas a distintos momentos de la vida de Barlés:

Una volta l'aveva spiegato nel corso di una conferenza a Salamanca, davanti a studenti di giornalismo [...]. Si tratta sempre della stessa guerra, aveva detto loro. Ai tempi di Troia ero molto giovane, ma negli ultimi vent'anni ne ho viste parecchie. Non so che cosa vi racconteranno gli altri, ma io c'ero e vi giuro che è sempre la stessa [...] (p. 81).

Lontano, dietro la curva del fiume, risuonarono due esplosioni e tutti e tre si voltarono a guardare da quella parte.  
« Anche noi dovremmo andarcene » dichiarò Jadranka (p. 105).

En el primer fragmento se omiten las comillas yuxtaponiendo formalmente lo que dice el narrador en tercera persona a lo que cuenta en cambio Barlés en primera persona, cambiando por tanto la modalidad de cita, ahora en estilo indirecto libre; en el segundo, además de la sustitución de los guiones por comillas –aspecto que se mantiene en todo el texto italiano para los diálogos–, se modifica el verbo que sigue la cita: se pasa del más neutral « dijo » a « dichiaró », un verbo propio de la crónica periodística que aquí parece indicar la necesidad de irse de forma más contundente respecto al texto original.

El estilo directo, tanto por medio de guiones como de comillas, se convierte también en una señal de distanciamiento por parte del locutor-narrador que, como en el ejemplo que sigue, se aleja de lo que dicen los personajes, en este caso ministros de exteriores europeos, para poder criticar sus palabras con cierta ironía, un aspecto que la traducción mantiene, siguiendo muy de cerca el original, con los mismos recursos formales y los mismos verbos, y retomando fórmulas prototípicas del periodismo como es, precisamente, « declarar/dichiarare »:

(3) En cuanto a los fulanos de las cancillerías [...], estaban demasiado ocupados ensayando sonrisitas de autocomplacencia y posturas ante el espejo como para hacerle caso. « Vemos la crisis con razonable optimismo », había dicho el ministro español de Exteriores días antes de que los serbios atacaran Vukovar. « Habrá que hacer algo un día de estos », declararon sus colegas europeos cuando la segunda parte empezó en Sarajevo (p. 65).

Quanto ai tizi delle cancellerie [...], erano troppo occupati a provare sorrisetti autocompiaciuti e pose davanti allo specchio per badargli. « Guardiamo alla crisi con ragionevole ottimismo » aveva detto il ministro degli Esteri spagnolo qualche giorno prima che i serbi attaccassero Vukovar. « Prima o poi bisognerà fare qualcosa » avevano dichiarato i suoi colleghi europei quando era iniziata la seconda parte a Sarajevo (p. 55-56).

Generalmente, el discurso indirecto contiene un verbo de comunicación verbal y una subordinada sustantiva encabezada por la conjunción *que*<sup>22</sup>. A través de esta modalidad, frecuente también en *Territorio comanche*, se recontextualiza el enunciado original gracias a elementos propios también del discurso periodístico, como el *marco*, que incluye el verbo de comunicación o de pensamiento, la *mención* al locutor responsable del discurso original y los *indicios externos* o circunstancias que rodean la situación enunciativa originaria<sup>23</sup>. Estos elementos permiten al autor recrear la escena, así como vehicular la actitud enunciativa de los diferentes locutores citados:

(4) Otros no aguantaban nada, como Manolo Ovalle en Beirut: después de toda la vida tirándose el folio sobre los tiempos en que acompañaba a Miguel de la Cuadra y se comía las balas sin pelar, vio unas imágenes de chiítas degollados, frescos, del día anterior, se metió en su habitación del hotel Alexandre y dijo que él no iba al frente de Bikfaya si no le daban garantías (p. 45).

Altri non resistevano nulla, come Manolo Ovalle a Beirut: dopo aver passato tutta la vita a darsi delle arie raccontando di quando andava in giro con Miguel de la Cuadra e mangiava le pallottole senza sbuciarle, aveva visto alcune immagini di sciiti sgozzati di fresco il giorno prima, si era infilato nella sua camera all'hotel Alexander e aveva detto che se non gli davano garanzie lui al fronte di Bikfaiya non ci andava (p. 38).

(5) A veces, en sus raros momentos de confidencia, Márquez se volvía a Barlés y le preguntaba qué coño iba a hacer cuando fuera demasiado viejo para viajar y tuviera que quedarse en casa meses y meses. Barlés solía responderle que no tenía ni puta idea (p. 62).

A volte, nei loro rari momenti di confidenza, Márquez si voltava verso Barlés e gli chiedeva che cazzo pensava di fare quando fosse diventato troppo vecchio per viaggiare e avesse dovuto restarsene a casa per mesi e mesi. Di solito Barlés gli rispondeva che, dannazione, non ne aveva la minima idea (p. 53).

En estos casos las citas van precedidas de los verbos « decir », « preguntar », « responder » y de los nexos « que » y « qué », formas estándar de estilo indirecto. En cuanto a los indicios de la situación de

<sup>22</sup> GRACIELA REYES, *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, op. cit., p. 31.

<sup>23</sup> ELENA MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES, « Análisis de la reproducción del discurso ajeno en los textos periodísticos », in *Pragmalingüística*, 7, 1999, p. 99-128: 108.

enunciación reproducida, cabe notar los gestos de los personajes descritos cuando acompañan el acto de habla, como en (4): « vio unas imágenes de chiítas degollados [...] se metió en su habitación », o (5): « en sus raros momentos de confianza [...] se volvía a Barlés ». Estos pasajes permiten captar los matices del contexto y la orientación discursiva del narrador y transmiten al lector los estados de ánimo de los locutores. En este caso, cabe establecer una distinción entre la lectura *de re*, propia del estilo indirecto que caracteriza estos dos fragmentos, en la que el contenido de las expresiones referenciales trasladadas pertenecen al mundo del locutor, y la lectura *de dicto*, correspondiente al estilo directo, en la que « la responsabilidad de la expresión (y con ella del punto de vista, valoración, etc.) se atribuye al hablante citado<sup>24</sup> ». Aquí, el narrador se encarga de los reajustes gramaticales y léxicos –véase el uso del imperfecto « acompañaba », « daban », « iba a hacer », « no tenía »– y referenciales, con el objeto de reconstruir lo dicho originariamente adaptándolo a la propia situación comunicativa y a una propia visión de lo que acontece.

Gran parte de estos mecanismos se mantienen en la versión italiana de acuerdo con la norma gramatical relativa al discurso referido en esta lengua<sup>25</sup>. Se introducen en cambio algunos elementos de variación que vale la pena comentar. En la traducción de (4), quizá la dificultad de encontrar una expresión italiana similar a la de « tirarse el folio » (alardear, presumir), explica que la traductora opte por otra expresión, « darsi delle arie » (vantarsi) dentro de la paráfrasis « darsi delle arie raccontando », que gracias al verbo de comunicación en gerundio consigue trasladar el sentido propio de esta locución coloquial, que incluye en su sema el acto mismo de contar; se pierde, sin embargo, la connotación que tiene esta locución frecuente en el léxico periodístico actual en relación, como apunta Oliva Marañón<sup>26</sup>, con la mentira. En la traducción al italiano de (5), es en cambio curiosa la introducción en la respuesta de Barlés de la interjección « dannazione », que no aparece en el original. Es posible que, al trasladar el seco y coloquial o incluso vulgar « no tenía ni puta idea » al más neutro « non aveva la minima idea », se haya querido compensar el tono entre cínico y cansado del personaje, añadiendo un exclamación que, sin embargo, connota más

<sup>24</sup> GRACIELA REYES, *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, op. cit., p. 20.

<sup>25</sup> BICE MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 17-50; BICE MORTARA GARAVELLI, « Il discorso riportato », in LORENZO RENZI, GIANPAOLO SALVI, ANNA CARDINALETTI (eds), *La grande grammatica italiana di consultazione*, 1988-1995, Vol. III, p. 429-470.

<sup>26</sup> CARLOS OLIVA MARAÑÓN, « Análisis lingüístico de los titulares de prensa en internet », in FERNANDO VILCHES VIVANCOS (ed.), *Un nuevo léxico en la red*, Madrid, Dykinson, p. 53-69: 59.

bien fastidio<sup>27</sup>. Cabe señalar, por otra parte, que las expresiones coloquiales cargadas de difemismos suelen ser habituales en las columnas que el escritor publica desde hace años en *XL Semanal*, en la rubrica *Patente de corso*. Como señala Prestigiacomo, esta forma de escribir puede relacionarse en cierto modo con « [...] la huella que ha dejado la actividad de reportero –muy a menudo fuente de recuerdos y secuencias narrativas– en la escritura del autor de Cartagena, que esgrime de manera casi constante un registro extremadamente coloquial, y sirviéndose para ello del sarcasmo, de la invectiva [...] y del insulto<sup>28</sup> ». El uso en *Territorio comanche* de expresiones difemísticas e incluso vulgares como « ni puta idea », que se relacionan con la forma directa y en ocasiones brutal de describir el conflicto armado y la cotidianidad de los reporteros, prenuncian ya algunos rasgos característicos de las columnas de Pérez-Reverte. La traductora, al sustituir la expresión por « la mínima idea », se aleja del registro de ese enunciado sin tener en cuenta, por un lado, el valor de este tipo de expresiones en un relato cargado de cinismo y, por otro, el estilo del autor, al menos, en el ámbito periodístico. De hecho, la interjección que se añade después (« dannazione ») no consigue recuperar el sentido del original puesto que, como señalaba más arriba, tiene un significado que no acaba de funcionar en ese contexto.

Debido a los distintos tiempos y espacios en los que se desarrolla la narración, así como a la pluralidad de personajes citados, abundan en la novela formas mixtas de cita directa e indirecta, en particular, se asiste a un uso frecuente de lo que se han llamado citas encubiertas, como el estilo cuasi indirecto y el estilo indirecto libre. Estas variantes permiten al autor adoptar un sistema conceptual ajeno, el del personaje principal, sin recurrir a la estructura sintáctica y deíctica del estilo indirecto, si bien el contexto contiene la mención de un acto de habla que cumple la función de fuente explícita o implícita. Véase este par de ejemplos:

(6) Barlés recordaba a Custodio [...] mostrándole los garabatos del bloc mientras la luz de la linterna se le reflejaba en los cristales de las gafas. A + B igual a C. A la gente le toca al cabo de tantos días, nosotros llevamos aquí cuarenta y cinco con una media de doce horas al día en la calle. Nos han disparado tantos francotiradores y tantas bombas, luego según estos cálculos ya nos toca a nosotros. Así que tómate un último whisky y deja que te lo pague yo porque me largo (p. 44).

---

<sup>27</sup> « dannazione: in funzione di escl. esprime rabbia, disappunto SIN maledizione: dannazione! la smetti di tormentarmi? », *Il Sabatini-Coletti: dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli Larousse, 2008.

<sup>28</sup> CARLA PRESTIGIACOMO, « Patente de corso y La Zona fantasma: estrategias argumentativas y (des)cortesía instrumental », in *Cuadernos AISPI*, n. 2, 2013, p. 171-194: 174-175.

Barlés ricordava Custodio [...] mentre gli mostrava gli sgorbi sul taccuino con la luce della torcia che si rifletteva sulle lenti degli occhiali. A più B uguale a C. Alla gente tocca dopo tot giorni, noi siamo qui da quarantacinque con una media quotidiana di dodici ore in strada. Ci hanno sparato tot cecchini e tot bombe, perciò secondo questi conti adesso tocca a noi. Quindi lascia pure che ti offra un ultimo whisky, perché io me la svigno (p. 37).

(7) Eso ocurrió la noche del avance aliado, con todo el mundo disimulando sus intenciones en los centros de prensa y en el *Meridien* de Dahran. Que si habrá que intentar ir a Kuwait un día de estos. Que si yo prefiero esperar un poco. Que si nosotros también. Que si es demasiado arriesgado viajar ahora. Etcétera. (p. 129).

È questo che era successo la notte della nuova offensiva alleata: nelle sale stampa e nel *Meridien* di Dahran tutti dissimulavano le loro intenzioni. Uno di questi giorni, forse, bisognerà andare nel Kuwait. Io preferisco aspettare un altro po'. Anche noi. È troppo rischioso partire adesso. Eccetera eccetera (p. 113-114).

En estos fragmentos se entrecruzan las voces del narrador y las de distintos locutores, en concreto las de otros periodistas, sin que haya marcas específicas en el texto como pueden ser las señales sintácticas de subordinación. Se trata de un discurso vivido en función de reflejo en el que el locutor-narrador borra su presencia con el objeto de distanciarse y tratar irónicamente el comportamiento de algunos enviados ante la guerra, como en (7). Sin anunciarlo previamente, el narrador desaparece y deja que su voz y su visión de las cosas se cuelen en las de los personajes confundiendo los planos de focalización. En (6) el narrador, que habla generalmente en pasado y en tercera persona, se expresa ahora con las palabras del personaje citado, por lo que utiliza las referencias de tiempo y lugar propias de este. La traducción reproduce este fragmento con mínimas variaciones que aportan, no obstante, nuevos sentidos al texto. El breve pasaje « A + B igual a C » del original se traduce « A più B uguale a C ». En este caso, mientras que el narrador parece citar fielmente la nota del colega de Barlés, en la traducción, el mismo fragmento puede interpretarse como la voz de Barlés que « lee » lo que está escrito en el bloc de notas, invitando al lector a calarse en su conciencia. En cuanto a (7), cabe notar en la versión italiana la omisión del « que » introductor de las citas encubiertas de los periodistas que disimulan, lo que aligera sin duda el texto; sin embargo, elimina el valor narrativo y enfático<sup>29</sup> que tiene aquí este nexos, un valor que no es posible mantener en italiano. La traductora altera entonces el orden sintáctico de los enunciados quizá para mantener ese mismo tono coloquial.

---

<sup>29</sup> MARGARITA PORROCHE, « Algunos aspectos del uso de *que* en el español conversacional », in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Tübingen, Niemeyer, 1998, p. 245-255.

Cabe señalar, por último, que muchas de estas citas aportan autenticidad al relato cuando el locutor-narrador imita el modo de hablar de los personajes. Este mecanismo aparece tanto en los enunciados contenidos en los diálogos y en las citas directas, como en los enunciados en estilo indirecto o indirecto libre insertados en la narración. El discurso se transforma gracias a la mención de los usos lingüísticos del sujeto enunciador originario, a través de una determinada expresión en un registro más o menos informal (8), o de una determinada variedad de la lengua (9):

(8) [...] y de pronto Márquez se detuvo, miró hacia un edificio que había delante y le gritó a Barlés aquello de estamos fritos, colega, y el francotirador les disparó justo cuando acababan de guarecerse cada uno en un portal (p. 29).

[...] e all'improvviso Márquez si era fermato guardando un edificio più avanti aveva urlato: siamo fritti, collega; subito il cecchino aveva sparato, ma loro si erano già infilati al volo in un portone (p. 24).

(9) -¿Dónde vas mañana, Manuel?  
- Pues tengo intención de echar una ojeadita por Pakrac, viste (p. 41).

« Dove vai domani, Manuel? »  
« Be', sai, ho intenzione di dare un'occhiata dalle parti di Pakrac. » (p. 34).

En el primer fragmento, debido a la peligrosidad de la situación, Márquez grita a Barlés « aquello de estamos fritos, colega », donde el « aquello », que en la traducción se elimina, remite de manera incluso irónica a un modismo o modo de decir « estamos perdidos », conocido quizá entre los corresponsales de guerra. La traductora sustituye este elemento por dos puntos, introduciendo de este modo una cita directa en la que también la palabra « colega », entendido aquí como compañero de trabajo, pierde la acepción de amigo que tiene en el español coloquial reproducido en este fragmento<sup>30</sup>. Por último, en (9), el seseo, el diminutivo en « ojeadita » y la expresión « viste » al final de la cita, que buscan caracterizar la variedad del español argentino del fotógrafo citado, se pierden totalmente en la traducción. En este caso, es importante señalar la dificultad que supone traducir los elementos propios de una determinada variedad lingüística a otra lengua<sup>31</sup>.

Se « imita » asimismo el modo de hablar foráneo de personas encontradas en las zonas de combate. Esta marca de heterogeneidad se

---

<sup>30</sup> « colega: m. y f. coloq. Amigo, compañero », *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014, 23a ed.

<sup>31</sup> Véase a este propósito AMPARO HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra, p. 576-596.

manifiesta en las palabras extranjeras que se introducen en el texto. La narración se impregna así de voces que acercan al lector al lugar del conflicto, señalando la inmediatez de las circunstancias que rodean el acontecimiento narrado y ofreciendo al lector una perspectiva lo más plural posible de la guerra de Bosnia a través de distintos «acentos». Así, en el último ejemplo, las palabras y expresiones en tres lenguas distintas: *finito*, *Nema nichta* y *kaputt*, en cursiva en el texto, así como el «¿comprendes?» final dotan el discurso del anciano de Mostar, encontrado por Barlés y Márquez, de mayor realismo y dramatismo; este efecto se logra también en la traducción, en la que además se indica que *finito* es un italianismo en el original y se adapta ortográficamente *nichta*, de modo más acorde a la lengua en que se cita:

(10) Cuando terminó de contar, el viejo les fue mostrando las postales, manoseadas de tanto repasarlas una y otra vez. Mira, amigo, así era Mostar antes. Mira qué hermosa ciudad. El puente medieval, las calles en cuesta. Las dos torres antiguas. Ya no están las torres, *finito*. Terminado. Tampoco este edificio existe ya. Ni el puente. *Nema nichta*, nada de nada. Todo *kaputt*, ¿comprendes? [...] (p. 89).

Quando ebbe finito il suo racconto, il vecchio mostrò loro le cartoline, logore a forza di osservarle. «Guarda, amico, Mostar prima era così. Guarda che bella città. Il ponte medievale, le strade in salita, *finito* [In italiano nel testo, N.d.T.]. Chiuso. Non esiste più neppure questo edificio. E neanche il ponte. *Nema ništa*, nulla di nulla. Tutto *kaputt*, capisci? [...] (p. 79).

### A modo de conclusión

A través de este recorrido por los principales procedimientos de cita que aparecen en la novela-reportaje *Territorio comanche* de Pérez-Reverte, ambientada en la guerra de Bosnia, es posible afirmar que, mediante las formas de cita más frecuentes tanto en el reportaje periodístico como en la novela, el autor consigue trasladar al lector a los distintos espacios, tiempos y acciones por los que se mueve un reportero durante un conflicto bélico.

Las citas directas se concentran en los diálogos entre Barlés y Márquez, y entre estos y los pocos soldados y civiles, croatas y bosnios, que encuentran durante su espera en Bijelo Polje o que han encontrado en otras zonas de Bosnia. En estos pasajes, la cita directa, a menudo en un discurso caracterizado por la modalidad oral coloquial, consigue por parte del lector una mayor implicación emotiva, relacionada con la acción principal, la del relato actual. Por otra parte, la voz del narrador se convierte, a través de la modalidad de cita indirecta, en una propuesta textual en la que las fronteras del testimonio y la ficción se diluyen.

Asimismo, esta voz se funde a menudo con la del personaje principal cuando se manifiestan su conciencia interior y sus recuerdos. Se « escuchan » entonces, sobre todo por medio de citas encubiertas, las voces de otros personajes como son los periodistas españoles y de otras nacionalidades que el autor, *alter ego* de Barlés, ha conocido en distintos conflictos, las de los civiles víctimas de la guerra, las de los combatientes y, en otro plano, alejados del conflicto, las de los compañeros de la televisión y las más « distantes » de ministros y diplomáticos. En estos casos, el estilo indirecto libre en el que se reproducen las palabras ajenas permite al lector captar los dobles sentidos, la ironía y la visión muchas veces crítica del autor sobre el trabajo del enviado de guerra y sobre la guerra misma.

La traducción italiana, realizada por Carmignani, retoma estos mecanismos logrando efectos similares, esto es, conseguir que el lector se desplace de un lugar a otro en torno a distintos escenarios de guerra, gracias a las voces de los protagonistas principales y sobre todo a los recuerdos expresados en voz alta por Barlés. En ella se introducen, no obstante, algunos cambios formales y de contenido, que permiten reajustar el texto a las normas de discurso referido del italiano, intensificar algunos pasajes mediante el cambio de verbo introductor y compensar otros para poder mantener en parte el registro, la variedad de lengua o los extranjerismos utilizados por Pérez-Reverte para caracterizar a los numerosos personajes, reales y ficticios, presentes y pasados, a los que da voz en esta novela-reportaje. Se trata de una novela breve pero compleja que, sin afán moralista, muestra las complejas relaciones y las razones que subyacen a esta y a otras muchas guerras, y que evidencia, sobre todo, el papel que los medios de comunicación juegan en ellas.

Ana Pano Alamán  
(Università di Bologna)