

ISSN: 2560-4163 (Online)

# BEOIBERÍSTICA

Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y  
Comparativos

Vol. V / Número 1 / 2021



Belgrado, 2021

# BEOIBERÍSTICA

Revista de Estudios Ibéricos,  
Latinoamericanos y Comparativos

Vol. V / Número 1 / 2021

ISSN: 2560-4163 (Online)



Departamento de Estudios Ibéricos  
Facultad de Filología  
Universidad de Belgrado

**Editorial:**

Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

**Para la editorial:**

Iva Draškić Vićanović, decana de la Facultad de Filología

---

**EDITORES**

**Vladimir Karanović,**

editor general, Departamento de Estudios Ibéricos, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

**Ksenija Vraneš,**

editora ejecutiva, Departamento de Estudios Ibéricos, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

**CONSEJO EDITORIAL**

**Jelena Filipović,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Jasna Stojanović,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Anđelka Pejović,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Ana Kuzmanović Jovanović,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Alfredo Rodríguez López-Vázquez,** Universidade da Coruña, España

**Antonio Pamies Bertrán,** Universidad de Granada, España

**Jasmina Markič,** Universidad de Ljubljana, Eslovenia

**Gorica Majstorović,** Stockton University, USA

**Laura Santamaría,** Universitat Autònoma de Barcelona, España

**Adriana Bocchino,** Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

**Ilinca Ilian Țaranu,** Universidad de Oeste de Timisoara, Rumanía

**Tibor Berta,** Universidad de Szeged, Hungría

**Dejan Mihailović,** Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México

**Valdir Heitor Barzotto,** Universidade de São Paulo, Brasil

**Ana Štulić,** Université Bordeaux Montaigne, Francia

**CONSEJO DE HONOR**

**Dalibor Soldatić,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Radivoje Konstantinović,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Silvia Izquierdo Todorović,** Universidad de Belgrado, Serbia

**COMITÉ CIENTÍFICO**

**Mario García-Page Sánchez,** Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

**Branka Kalenić Ramšak,** Universidad de Ljubljana, Eslovenia

**Krinka Vidaković Petrov,** Instituto de Literatura y Arte, Serbia

**María Stoopen Galán,** Universidad Nacional Autónoma de México, México

**José Portolés Lázaro,** Universidad Autónoma de Madrid, España

**Aleksandra Mančić,** Instituto de Literatura y Arte, Serbia

**Claudia Rosa Riolfi,** Universidade de São Paulo, Brasil

**Jelena Rajić,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Zsuzsanna Csikós,** Universidad de Szeged, Hungría

**Pere Quer-Aiguadé,** Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, España

**Vesna Dickov,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Maja Šabec,** Universidad de Ljubljana, Eslovenia

**Dimitrinka Nikleva,** Universidad de Granada, España

**Aneta Trivić,** Universidad de Kragujevac, Serbia

**Barbara Pihler Ciglič,** Universidad de Ljubljana, Eslovenia

**Ivana Vučina Simović,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Mia Güell,** Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, España

**Željko Donić,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Cecylia Tatoj,** Universidad de Silesia de Katowice, Polonia

**Ana Jovanović,** Universidad de Belgrado, Serbia

**Francisco Estévez,** Universidad de Málaga, España

**Mirjana Sekulić**, Universidad de Kragujevac, Serbia  
**Annabela Rita**, Universidade de Lisboa, Portugal  
**Ksenija Šulović**, Universidad de Novi Sad, Serbia  
**Giuseppe Trovato**, Università de Venecia Ca' Foscari, Italia  
**Ksenija Bilbija**, University of Wisconsin - Madison, EE. UU.  
**Ivana Lončar**, Universidad de Zadar, Croacia  
**Gabriela Vokić**, Southern Methodist University, EE. UU.  
**Bojana Kovačević Petrović**, Universidad de Novi Sad, Serbia

#### *EVALUADORES de este número*

**Liliana Karina Alanís Flores** (Universidad de Gdansk, Polonia), **Maja Andrijević** (Universidad de Kragujevac, Serbia), **Pau Bori** (Universidad de Belgrado, Serbia), **André Carneiro Ramos** (Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil), **Vesna Dickov** (Universidad de Belgrado, Serbia), **Željko Donić** (Universidad de Belgrado, Serbia), **José Antonio Fernández López** (Universidad de Murcia, España), **Ana Jovanović** (Universidad de Belgrado, Serbia), **Bojana Kovačević Petrović** (Universidad de Novi Sad, Serbia), **Aleksandra Mančić** (Instituto de Literatura y Arte, Serbia), **Sanja Maričić Mesarović** (Universidad de Novi Sad, Serbia), **Rafael del Moral** (Universidad Complutense de Madrid, España), **Véselka Nénkova** (Universidad de Plovdiv «Paisiy Holendarski», Bulgaria), **Annabela Rita** (Universidade de Lisboa, Portugal), **Petr Stehlík** (Universidad Masaryk de Brno, República Checa), **Ksenija Šulović**, (Universidad de Novi Sad, Serbia), **Aneta Trivić** (Universidad de Kragujevac, Serbia), **Ivana Vučina Simović** (Universidad de Belgrado, Serbia), **Gorana Zečević Krneta** (Universidad de Kragujevac, Serbia)

#### *SECRETARIAS DEL CONSEJO EDITORIAL*

**Izabela Beljić** (Universidad de Belgrado, Serbia), **Jelena Kovač** (Universidad de Belgrado, Serbia)

#### *LECTURA Y CORRECCIÓN DE TEXTOS*

**Hugo Marcos Blanco** (Universidad de Belgrado, Serbia), **Jenny Perdomo** (Universidad de Belgrado, Serbia), **Luiza Valozić** (Universidad de Belgrado, Serbia), **Pau Bori** (Universidad de Belgrado, Serbia), **Sergej Macura** (Universidad de Belgrado, Serbia), **Zlata Putnik** (Centro Algoritmi, Universidade do Minho, Portugal), **Marina Spasojević** (Instituto de Lengua Serbia, Academia Serbia de Ciencias y Artes, Serbia)

#### *DISEÑO Y EDICIÓN TÉCNICA*

**Branko Petrić** (Universidad de Belgrado, Serbia)

---

#### **Dirección y contacto:**

##### **BEOIBERÍSTICA**

*Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos*

Katedra za iberijske studije

Filološki fakultet

Univerzitet u Beogradu

Studentski trg 3

11000 Beograd

SRBIJA

Teléfono: +381 11 2021708

Email: [beoiberistica@gmail.com](mailto:beoiberistica@gmail.com) / [beoiberistica@fil.bg.ac.rs](mailto:beoiberistica@fil.bg.ac.rs)

Página web: <http://beoiberistica.fil.bg.ac.rs>

*Beoiberística* es una revista de publicación anual.



Attribution-ShareAlike 4.0 International  
CC BY-SA 4.0



*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*

# SUMARIO

## PRESENTACIÓN / 9

## LINGÜÍSTICA

*Milica Lilić*

DIDÁCTICA DEL PASADO. EL PRETÉRITO EN SERBIO Y SUS FORMAS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑOL / 13

## LITERATURA

*Jasna Stojanović*

JEDAN ZABORAVLJENI TUMAČ SERVANTESA: KOMPARATISTA MILAN MARKOVIĆ (1892–1976) / 31

*Krinka Vidaković Petrov*

ANDRIĆ Y GOYA / 43

*Tamara Kedić*

MIT O LEDI I LABUDU POSMATRAN KROZ PRIZMU RUBENA DARIJA („LEDA”) I DELMIRE AGUSTINI („EL CISNE”) / 59

## DIDÁCTICA

*Flavia Krauss*

CONTRATRADUÇÕES LATINO-AMERICANAS E LEITURAS COLETIVAS NA ILHA-BRASIL / 73

## DIÁLOGO CULTURAL

*Hristina Vasić Tomše*

«LA NINA Y EL PEIX». TRADUCCIÓ INDIRECTA D'UNA CANÇÓ POPULAR ESLAVA / 93



**SEFARAD***Jelena Kovač*

LA LENGUA DE LOS SEFARDÍES: DEL CONTEXTO DE LOS BALKANES AL CONTEXTO DEL MULTILINGÜISMO EN EL TERRITORIO ISRAELÍ / **109**

**RESEÑAS***Snežana Jovanović*

LA COLECCIÓN BIBLIOTHECA HISPANIA DE LA CASA EDITORIAL PARTENON: SEGUNDA SERIE DE CLÁSICOS HISPÁNICOS / **123**

*Branko Anđić*

Kamilo Hose Sela. *Košnica*. Prevela Dragana Bajić. Beograd: Blockhaus: IPC Media, 2020. 280 str.  
Kamilo Hose Sela. *Porodica Paskoala Duarte*. Prevela Bojana Kovačević Petrović. Beograd: Blockhaus: IPC Media, 2020. 137 str. / **131**

*Željko Doić*

Dimitrinka Níkleva. *Mis dos vidas*. Granada: Editorial Poesía eres tú, 2018. 150 pp. / **135**

*Francisco Capilla Martín*

Ian Gibson y Quique Palomo. *Ligero de equipaje. Vida de Antonio Machado*. Madrid: Penguin Random House, 2019. 102 pp. / **141**

**NOTIFICACIONES***Silvia Monrós Stojaković*

OSNIVANJE SVIH NAS. Povodom pedesetogodišnjice Grupe za španski jezik i književnost Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, koju je osnovala LA SENJORA PARA SIEMPRE / **147**

**BIOGRAFÍAS / 155**

*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*



## PRESENTACIÓN

El número actual de *Beoiberística* (Vol. V, 2021) reúne artículos científicos sobre diversos campos de los estudios ibéricos, latinoamericanos y comparativos: la lengua española (tiempos verbales, perífrasis verbales, el uso del pretérito en serbio y español); la literatura española (la recepción de la obra cervantina en Serbia, los estudios comparativos hispanoamericanos, el ensayo biográfico, la literatura documental, la autoironía, la literatura hispanoamericana y la mitología griega, etc.); la didáctica (traducción y literatura, enseñanza de literatura, los aspectos multiculturales de la traducción); el diálogo cultural (las canciones folklóricas de los Balcanes, traducción de la poesía); los estudios sefardíes (aspectos sociolingüísticos del judeo-español, el contexto sociocultural balcánico e israelita), etc.

A diferencia de las secciones que contienen artículos y estudios científicos (*LINGÜÍSTICA, LITERATURA, DIDÁCTICA, DIÁLOGO CULTURAL, SEFARAD*), en la sección *RESEÑAS* encontramos diferentes textos crítico-literarios, dedicados no solo a nuevas publicaciones científicas, didácticas o literarias del hispanismo universal sino también a minuciosas traducciones de los clásicos españoles e hispanoamericanos, publicadas por las editoriales serbias. Finalmente, en la sección *NOTIFICACIONES* publicamos un texto de corte personal, cuya inspiración reside en la celebración de los cincuenta años del Grupo de lengua y literatura españolas de la Facultad de Filología (Universidad de Belgrado).

Queremos expresar nuestra gratitud a la dra. Jelena Filipović, directora general de la revista (febrero 2016 - marzo 2021), por sus esfuerzos profesionales y por establecer las perspectivas para el futuro desarrollo de la revista y su impacto en el ámbito científico internacional. Gracias a todos los autores de diferentes países (España, Serbia, Brasil, Eslovenia, Argentina), que, publicando sus artículos y reseñas en español, catalán, portugués y serbio, comparten con los hispanistas y lectores interesados sus análisis y consideraciones relacionados con los distintos campos de los estudios ibéricos y latinoamericanos. Finalmente, nuestro agradecimiento a los evaluadores y a los miembros del Comité Científico Internacional, que siguen dando una «marca de calidad» a la revista; a los lectores y correctores, que han revisado los textos; y a todos aquellos que han contribuido al desarrollo y al fomento de la visibilidad de la revista *Beoiberística*, hasta ahora indexada en varias listas o plataformas científicas: ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (The Directory of Open Access Journals), CEEOL (Central and Eastern European Online Library), MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals), Dialnet, etc.

Que los lectores disfruten de las páginas que siguen.

LOS EDITORES



*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*

# LINGÜÍSTICA





Milica Lilić<sup>1</sup>  
*Universidad de Sevilla*  
*España*

## DIDÁCTICA DEL PASADO. EL PRETÉRITO EN SERBIO Y SUS FORMAS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑOL

### Resumen

Partiendo de la predominancia del pretérito en serbio, como tiempo verbal usado con mayor frecuencia para expresar acciones y estados del pasado, el presente estudio pretende buscar sus formas correspondientes en español, dependiendo de su uso sintáctico y la finalidad del enunciado. Así, a través de una serie de ejemplos, se explicarán los cuatro tipos del pretérito en serbio (indicativo, relativo, cualitativo y modal) y se analizarán sus tiempos y perífrasis verbales correspondientes en español. Asimismo, se pondrá un énfasis en los usos del pretérito truncado en serbio, comparándolo con sus formas equivalentes en español. Todo este análisis demostrará que el uso del pretérito en serbio es tan extendido que se hace necesario recurrir a la mayoría de las formas verbales en español para abarcar todos sus usos y transmitir un comunicado determinado de forma correcta. Asimismo, los resultados del estudio demostrarán que el mismo puede interpretarse como una herramienta didáctica para la enseñanza del español como lengua extranjera.

**Palabras clave:** pretérito en serbio, formas correspondientes en español, tiempos verbales, perífrasis verbales, didáctica del pasado.

## DIDACTICS OF THE PAST. THE PAST TENSE IN SERBIAN AND ITS CORRESPONDING FORMS IN SPANISH

### Summary

Starting from the dominance of the past tense in Serbian, as the most frequently used tense to express actions and states of the past, this study tries to find its corresponding forms in Spanish, depending on its syntactic use and the purpose of the statement. Thus, through a series of examples, the four types of the past tense in Serbian will be explained (indicative, relative, qualitative and modal) and their corresponding tenses and verbal periphrasis in Spanish will be analyzed. Likewise, an emphasis will be placed on the uses of the truncated past tense in Serbian, comparing it with its equivalent forms in Spanish.

---

<sup>1</sup> [mlilic@us.es](mailto:mlilic@us.es)



The analysis shows that the use of the past tense in Serbian is so widespread that it is necessary to resort to most of the verb forms in Spanish to cover all its uses and to transmit a particular statement correctly. Likewise, the results of the study show that it can be interpreted as a didactic tool for teaching Spanish as a foreign language.

**Key words:** past tense in Serbian, corresponding forms in Spanish, verb tenses, verb periphrasis, didactics of the past.

## 1. Introducción

Dependiendo de la situación en la que se utilicen, el contexto lingüístico específico al que pertenecen, la actitud del hablante y el objetivo que se quiera lograr con el mensaje, los significados de los tiempos verbales adquieren sus particulares. Esta es la base de la diferencia entre el tiempo gramatical y el tiempo real de la acción (Pavón Lucer 2007: 114). Así, las reglas gramaticales y lingüísticas que condicionan el uso de un determinado tiempo verbal en el idioma serbio coincidirán en algunos casos, pero en otros diferirán significativamente de las establecidas en español. Tal situación lingüística forma parte del objeto del presente estudio, dando lugar a un análisis comparativo de los tiempos verbales usados en serbio y español para denotar el pasado.

## 2. Metodología

Para cumplir con el objetivo establecido, se partirá de un enfoque analítico que ofrecerá un resumen de los tiempos verbales usados para denotar el pasado en serbio, por una parte, y en español, por otra. Tal estudio permitirá establecer las bases necesarias para contrastar los usos del pretérito en serbio y sus formas correspondientes en español. Para ello, con el objetivo de facilitar la interpretación de los datos y corroborar el razonamiento teórico, se recurrirá a una serie de ejemplos, recogidos principalmente de *Gramatika srpskog jezika*, manual de referencia para estudiar los aspectos más relevantes de la gramática serbia, incluidos los tiempos verbales. Este corpus irá seguido de sus traducciones correspondientes al español, realizadas dependiendo de la finalidad de cada enunciado y su uso sintáctico, tras la consulta de estudios relevantes y, en especial, del Diccionario de la Real Academia Española, con el objetivo de aportar a la mayor fiabilidad de los ejemplos ofrecidos.

Cabe señalar, además, que, aparte de ofrecer un análisis contrastivo entre los cuatro tipos del pretérito en serbio y sus formas correspondientes en español y, por tanto, servir de aportación a la comunidad académica, el presente estudio pretende constituirse como una guía didáctica para profesores serbios de español como lengua extranjera, esto es,



utilizarse en el aula con estudiantes de nivel avanzado de español. Este objetivo se hace alcanzable teniendo en cuenta, en especial, los ejemplos ilustrativos que acompañan cada uno de los usos del pretérito en serbio. Esto quiere decir que el estudio puede interpretarse como una herramienta de enseñanza de tiempos y perífrasis verbales en español y como un manual autodidáctico para aquellos alumnos interesados en relacionar sus conocimientos de la gramática serbia con la española.

### 3. Tiempos verbales para marcar el pasado en serbio

La existencia de un tiempo que marca acciones, estados y eventos del pasado forma parte del sistema verbal de la mayoría de los idiomas del mundo. El idioma serbio, en particular, cuenta con más de una forma verbal de este tipo, precisamente para evitar la ambigüedad de expresión y transmitir claramente el mensaje, así como por razones estilísticas, es decir, para enriquecer el idioma en sí. Así, en serbio se utilizan pretérito (*perfekat*), aoristo (*aorist*), imperfecto (*imperfekat*) y pluscuamperfecto (*pluskvamperfekat*) para denotar el pasado, siendo los primeros dos los que predominan en gran medida, mientras que el imperfecto y el pluscuamperfecto se dan esporádicamente:

- *Prošao sam pored stare kuće, ali nisam osetio nikakvu setu.* (pretérito)
- *Prođoh pored stare kuće, ali nikakvu setu ne osetih.* (aoristo)

Aunque ambas oraciones en los ejemplos anteriores en principio transmiten el mismo mensaje, difieren en expresividad, de manera que el aoristo le da un sentimiento más subjetivo al enunciado. El uso del aoristo, además, tiene una connotación arcaica, por lo que el pretérito se ha convertido en el tiempo verbal predominante para marcar acciones del pasado. En su estudio de los sistemas temporo-aspectuales en serbocroata y en español, Bajić Nikolić y Alonzo Zarza explican ese dominio del pretérito en serbio afirmando que «el tiempo español es fuertemente referencial y el serbocroata apenas lo es, incluso la referencialidad del aoristo puede mitigarse con elementos no verbales, lo que explica su retroceso en la lengua moderna. Por las mismas razones han desaparecido el imperfecto y pluscuamperfecto» (2006: 285).

Partiendo de esta base, se deduce que es prácticamente imposible transmitir matices y diferentes niveles de experiencia de alguna acción del pasado usando siempre el mismo tiempo verbal. Por ello, el idioma serbio invoca otros medios lingüísticos, entre ellos el aspecto gramatical (*glagolski vid*, en su terminología serbia), que implica la diferencia en la duración de la acción, estado o evento expresados por el verbo (Stanojčić i Popović 2004: 104). En ese sentido, dependiendo del estado del desarrollo de la acción, se distinguen los verbos perfectivos (*svršeni*), imperfectivos (*nesvršeni*) y de aspecto doble (*dvovidski*). Estos

últimos solo se pueden determinar con precisión en una oración, ya que tienen la misma base léxica y la misma forma para ambos aspectos. Así, los verbos *čuti*, *videti* y *večerati* tendrán solo una forma correspondiente en español («oír», «ver», «cenar», respectivamente). Por otro lado, para los verbos españoles «caer», «escribir», «sentarse», en serbio hay varios verbos correspondientes, entre ellos: *pasti* (perf.) y *padati* (imperf.); *napisati* (perf.), *prepisati* (perf.), *ispisati* (perf.) y *pisati* (imperf.); *sesti* (perf.), *sedati* (imperf.) y *sedeti* (imperf.). Así, el problema de usar distintos verbos en serbio, dependiendo de la duración, o bien, la limitación de la acción, se puede resolver en español usando distintos tiempos verbales, como en los ejemplos:

- *Pisao je knjigu.*                      **Escribía** un libro.      (duración de la acción)
- *Napisao je knjigu.*                  **Escribió** un libro.      (limitación de la acción)

Otra técnica usada en serbio para hacer referencia más precisa al pasado son las llamadas *rečce*. Esta parte invariable de la oración implica la actitud personal del hablante hacia lo que se dice en la oración (Stanojčić i Popović 2004: 128). En algunos casos en español, es suficiente usar un tiempo verbal adecuado para transmitir el mismo mensaje que se consigue con una determinada *rečca* en serbio:

- *Ko li je zvao Marka?*
- ¿Quién le **habrá llamado/llamaría** a Marco?

#### 4. Tiempos verbales para marcar el pasado en español

En español se distinguen principalmente tres tiempos verbales absolutos, en función de la relación que se establezca entre la ejecución de la acción y el momento del habla. Si la acción precede al momento del habla, hablamos del pretérito, si lo sigue, se trata del futuro, y si estos dos coinciden, es el presente (Pavón Lucer 2007: 114). Estos tres tiempos se ramifican posteriormente en relativos. Así, según aclara Díaz Rubio y Carmena (1885: 36), «tomando como punto de partida el presente, el pretérito se define por la anterioridad». El pretérito, por tanto, se refiere a una acción que ha tenido lugar antes de alguna otra acción, o bien, antes del momento presente.

A diferencia del serbio donde claramente predomina un tiempo verbal para marcar acciones pasadas, en español destacan cuatro pretéritos relativos: pretérito perfecto próximo, pretérito perfecto remoto, pretérito imperfecto y pretérito pluscuamperfecto (RAE 1999: 65–66). Estos tiempos no se diferencian entre ellos solo en términos de estilo, sino que su uso suele estar condicionado por reglas gramaticales (por ejemplo, por la concordancia de tiempos). Sin embargo, estas funciones no están estrictamente determinadas, por lo que en determinadas situaciones del habla es posible utilizar más de



un tiempo verbal y transmitir relativamente el mismo mensaje –aunque no exactamente el mismo–. Por eso se hace necesario distinguir los cuatro pretéritos y señalar sus características principales.

#### 4.1. Pretérito imperfecto

Indica que la acción que transmite el verbo se comporta como un presente en comparación con otra acción pasada, o bien, indica la duración de la misma (RAE 1999: 53). En ese sentido, también se puede utilizar la perífrasis verbal «estar + gerundio», como en el siguiente ejemplo:

- Llegó mi hermano justo cuando yo le **escribía/ estaba escribiendo**.

Asimismo, este pretérito se utiliza a menudo para indicar el marco en el que ocurren los hechos pasados, o bien, para interrumpir la narración y describir ciertas características de personas o fenómenos del pasado (Garcés 1997: 33):

- Abrí la puerta y vi a un hombre. **Era** alto y **llevaba** un traje oscuro.

#### 4.2. Pretérito perfecto remoto

A diferencia del pretérito imperfecto, este se refiere a una acción que remite a un determinado marco del pasado y que ha terminado (RAE 1999: 54). En narración, marca una secuencia de eventos o una especie de enumeración, como queda reflejado en el siguiente ejemplo:

- **Abrí** la puerta y **vi** a un hombre. Era alto y llevaba un traje oscuro.

#### 4.3. Pretérito perfecto próximo

En general, se refiere a una acción del pasado que no está estrictamente determinada por un determinante de tiempo, que está cerca del momento presente o está relacionada de alguna manera con él (RAE 1999: 53).

- Pedro **ha estado** en Italia varias veces.

Garcés señala también que el uso de pretérito perfecto próximo es obligatorio en oraciones condicionales características por la presencia de la conjunción «si», donde el verbo de la oración principal se refiere al tiempo futuro (1997: 51), como en el ejemplo:

- Si no le **has explicado** bien la dirección, no encontrará la calle.

También se utiliza para indicar acciones que tuvieron lugar justo antes del momento del discurso. En este caso, el pretérito puede ser reemplazado por la perífrasis «acabar de + infinitivo» (Garcés 1997: 52). El uso de esta perífrasis ya incluye el determinante de tiempo, por lo sería redundante especificarlo de forma explícita:

Hace un momento he hablado con él. = Acabo de hablar con él.  
\*Hace un momento acabo de hablar con él.

La distinción entre el pretérito perfecto próximo y el remoto se ha perdido en la mayoría de países latinoamericanos y, según aclara María Garcés, también en Galicia y Asturias en España (1997: 52). En todas estas regiones, la primacía le perteneció al pretérito remoto. Sin embargo, el uso del pretérito perfecto próximo no ha desaparecido por completo en los países de América Latina. En ocasiones se utiliza cuando el hablante quiere enfatizar una determinada acción que es especialmente importante en la narración y que surge como una especie de conclusión (Garcés 1997: 52):

- Salió precipitadamente de la casa, corrió hacia la orilla del mar y al llegar allí, ¿te imaginas a quien **se ha encontrado**?

El español de la España peninsular, por su parte, no admite este uso del pretérito perfecto próximo.

#### 4.4. Pretérito pluscuamperfecto

Se refiere a una acción que precedió a otra acción del pasado (RAE 1999: 55):

- Yo **había leído** ya la carta cuando me dieron la noticia.

Tanto el pluscuamperfecto como el imperfecto se utilizan a menudo en la concordancia de tiempos, como es el caso del discurso indirecto en el que el verbo introductorio está marcado por un pasado terminado:

Pedro: ¡Ya <u>tengo</u> el libro!	Pedro: Ya <u>he leído</u> ese libro.
Pedro <u>exclamó</u> que ya <b>tenía</b> el libro.	Pedro <u>dijo</u> que ya <b>había leído</b> ese libro.



## 5. El pretérito en serbio y sus formas correspondientes en español

Como ya se ha señalado, el pretérito es el tiempo más utilizado en el idioma serbio cuando el enunciado se refiere al pasado, es decir, a eventos que ocurrieron antes del momento en que el hablante los anuncia. Sin embargo, su finalidad en el lenguaje es mucho más amplia y se relaciona con diferentes usos sintácticos (Stanojčić i Popović 2004: 386). Cada uno de estos usos encontrará su equivalente en español, ya sea en uno de los cuatro pretéritos o entre otras formas y perífrasis verbales. En aras de un análisis comparativo más fácil y detallado, a continuación, se analizará por separado cada uno de los usos del pretérito en el idioma serbio y se comparará con sus formas correspondientes en español.

### 5.1. Pretérito indicativo (*indikativni perfekat*)

Representa la forma más común para marcar el pasado y se refiere a eventos que ocurrieron antes del momento del habla, donde el hablante determina el momento de la realización de esas acciones directamente de acuerdo con el momento de habla, independientemente del momento exacto en el que se realizaron (Stanojčić i Popović 2004: 386). Este tipo de pretérito se utiliza principalmente en situaciones que el hablante comunica directamente.

- Učenici **su šetali** parkom celo popodne i **oblilazili** razne muzeje.
- Los alumnos **paseaban** por el parque toda la tarde y **visitaban** varios museos.  
**estaban paseando** **estaban visitando**

El aspecto gramatical imperfectivo de los verbos *šetati* y *obilaziti* corresponde al pretérito imperfecto de los verbos «pasear» y «visitar». Otra solución a la traducción del ejemplo mencionado sería recurriendo a la perífrasis verbal «estar + gerundio», que confiere a la acción una cierta duración. Esto quiere decir que dicha perífrasis no puede utilizarse para acciones que no tengan una cierta continuidad o duración. Para expresar tal tipo de situaciones, en serbio se utilizan con mayor frecuencia los verbos del aspecto gramatical perfectivo, y en español se recurre al uso de otros tiempos verbales:

- Učenici **su prošetali** parkom, a potom **su neki i zaspali**.
- Los alumnos **pasearon** por el parque, y después algunos **se quedaron dormidos**.  
**han paseado** **se han quedado**



En el caso del verbo *prošetati*, en español se ha utilizado el pretérito perfecto remoto («pasearon»), ya que implica una acción que se ha completado en el pasado. Como la oración es de carácter neutro (no existen determinantes que sitúen el momento de la acción en un determinado marco temporal), también es posible el uso del pretérito perfecto próximo («han paseado»). Por otra parte, el verbo *zaspali* se ha traducido con la perífrasis «quedarse + participio pasado», que marca el final de una acción.

Por otra parte, si a la oración en serbio se le añadiera un adverbio de duda para darle al enunciado una cierta dosis de incertidumbre y probabilidad (por ejemplo, *možda*, *verovatno*), las formas verbales usadas permanecerían iguales. Sin embargo, tal alteración en español también afectaría directamente al uso de los tiempos verbales, ya que algunos de los marcadores discursivos requieren el uso de subjuntivo. Este modo verbal está siempre condicionado por la presencia de otra expresión (explícita o elíptica), situada antes o después del propio subjuntivo («puede que», «es obvio que», «es importante que», «es inevitable que» etc.) (RAE 1999: 51), o alguien otro elemento sintáctico (negaciones en algunos casos o ciertos adverbios como «tal vez» o «quizás») (Pavón Lucer 2007: 116). El uso de todos los tiempos verbales en subjuntivo coincide con las reglas de su uso en indicativo, por lo que en ese caso las oraciones del ejemplo anterior serían:

- *Učenici su verovatno prošetali parkom, a posle su možda i zaspali.*
- Lo probable es que/tal vez/quizás los alumnos **pasearan/hayan paseado** por el parque, y después, puede que se **quedaran/hayan quedado** dormidos.

Al expresar una intención que no se ha realizado en el pasado, en serbio se usa el predicado complejo, donde el verbo incompleto en pretérito va acompañado del infinitivo o la construcción «*da* + presente»:

- *Hteo sam doći/da dođem na proslavu, ali je bilo kasno.*
- **Iba a ir** a la fiesta, **pero se me hizo tarde**.  
**se me ha hecho tarde**

La forma más adecuada en español para indicar la intención no realizada en el pasado es la perífrasis «ir + a + infinitivo», donde el verbo «ir» siempre aparece en pretérito imperfecto. Después de esta oración es común el uso de la conjunción «pero», que introduce una explicación del porqué de la acción no realizada (se hizo tarde / se ha hecho tarde).

Además, la expresión de deseo, necesidad o arrepentimiento por una acción no cumplida en el pasado es la misma en serbio en términos de tiempos verbales, independientemente de los sujetos (el verbo introductorio va seguido de la construcción *da* + pretérito), mientras que en español no es así, como se indica claramente a continuación:



- *Voleo bih da **sam došao** na tvoju proslavu.*  
Me gustaría **haber ido** a tu fiesta.  
(a mí) (yo)
- *Voleo bih da **si došao** na moju proslavu.*  
Me gustaría que **hubieras venido** a mi fiesta.  
(a mí) (tú)

Es decir, si en español el sujeto de un verbo expresado por un condicional y un verbo que expresa una acción no realizada coinciden (yo = yo), la única solución correcta que corresponde al pretérito del idioma serbio es el infinitivo perfecto («haber ido»). En caso de que estos sujetos difieran (yo ≠ tú), el condicional debe ir seguido del conector «que» y el pretérito pluscuamperfecto. Como el verbo «gustar» del ejemplo anterior pertenece al grupo de aquellos verbos que requieren el uso de subjuntivo, la forma final que corresponde al pretérito en serbio es el pluscuamperfecto de subjuntivo («hubieras venido»).

El siguiente ejemplo indica que el pretérito en serbio puede corresponder al presente de indicativo en español:

- *Zamalo **nisam pao**.*
- Por poco **me caigo**.

De hecho, el presente puede denotar el pasado como en el ejemplo anterior, en los casos en los que no se ha cumplido la acción situada en el marco del pasado (Garcés 1997: 23). Se usa con los términos «por un poco», «por poco», «a poco más». Los siguientes ejemplos reflejan una situación similar:

*Zamalo **nisam zakasnio** na konferenciju.*  
Por poco **llego tarde** a la conferencia.

*Zamalo da zakasnim na konferenciju.*  
Por poco no llego a la conferencia.

Ambos ejemplos transmiten esencialmente el mismo mensaje (el orador llegó a la conferencia justo cuando comenzó), pero en el idioma serbio, la presencia o ausencia de la negación condicionó el uso de diferentes tiempos verbales, mientras que en español no fue así.

El pretérito también se usa en serbio en oraciones exclamativas en las que el hablante lamenta algo del pasado que podría haber evitado, pero en el momento del discurso es demasiado tarde para corregirlo. En español, en este tipo de situaciones se implementará el condicional, o bien, el pluscuamperfecto de subjuntivo:

- *Zašto nisam učio španski u školi!*
- ¡**Por qué** no **estudiaría** español en el colegio! /  
¡Ojalá / Si solo **hubiera estudiado** español en el colegio!

## 5.2. Pretérito relativo (*relativni perfekat*)

Aparece principalmente en la narración y es bastante similar al pretérito indicativo, pero la diferencia se basa en el hecho de que entre el momento del habla y la acción marcada por el pretérito hay un momento antes del que se realizó la acción (Stanojčić i Popović 2004: 386). También se reconoce por conectores de tiempo *onda, tada*, etc.

- *Pričala mi je o njemu, **bio** je on (*tada*) sasvim drugi čovek.*
- Me hablaba de él, **era** (en aquel entonces) un hombre completamente distinto.

En este ejemplo, el uso del pretérito imperfecto en español se relaciona con la descripción de ciertas características que eran válidas en el pasado.

## 5.3. Pretérito cualitativo (*kvalitativni perfekat*)

Indica una condición que ha surgido en el pasado y que se nota en un período pasado determinado o en el momento del habla (Stanojčić i Popović 2004: 387).

- *U uglu sobe **stajala** je stolica, a sa zida **je visio** isti onaj stari sat.*
- En la esquina de la habitación **había** una silla, y en la pared **estaba colgado** aquel mismo reloj antiguo.

Como el pretérito cualitativo es de carácter descriptivo, y como en el ejemplo anterior se describe una determinada situación del pasado, el pretérito imperfecto será la forma más adecuada para transmitir el mismo mensaje en español.

## 5.4. Pretérito modal (*modalni perfekat*)

Indica la actitud del hablante hacia una determinada acción no realizada (Stanojčić i Popović 2004: 387). Dependiendo del significado de tal acción, puede referirse a:

a) Acción, condición u ocurrencia condicional

- *Da **smo došli** na vreme, videli bismo taj film.*
- *Si **hubiéramos llegado** al tiempo, habríamos visto esa película.*



Como se trata de una acción del pasado no realizada dentro de una oración condicional, será traducida al español usando el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo. Dentro de estas acciones condicionales en serbio, también se incluyen aquellas que cargan con cierta dosis de remordimiento o arrepentimiento (*da* + pretérito). En español, aparte del mencionado pluscuamperfecto de subjuntivo, este tipo de mensajes se puede transmitir recurriendo al infinitivo perfecto:

- *Da sam ranije saznao za to!*
- ¡Si me hubiera enterado antes de eso! ¡**Haberme enterado** antes de eso!

#### b) Otras acciones hipotéticas

- *Ako su mene slagali, lažem i ja vas.*
- Si me **mintieron** a mí, os miento yo a vosotros también.

Las oraciones que conllevan cierta dosis de incertidumbre o suposiciones del pasado, no se expresan en serbio a través de tiempos verbales, sino utilizando otros elementos lingüísticos (*rečce*, verbos incompletos). En español, en tales situaciones se utilizará el futuro perfecto o condicional:

- *Gde su mi ključevi? – Mora da si ih ostavio na stolu.* (acción de un pasado reciente)
- ¿Dónde están mis llaves? – Las **habrás dejado** en la mesa.
- *Koliko li je Huan platio svoj novi auto?* (acción de un pasado terminado)
- ¿Cuánto le **costaría/habrá costado** a Juan su nuevo coche?

#### c) Acciones que se anuncian como una orden

- *Deco, da ste se odmah smirili!*
- Niños, ¡qué os **calméis** enseguida! ¡Niños, **calmaos** enseguida!

El imperativo en español siempre está ligado al presente, porque una orden, mandato o petición siempre se da en el momento presente, aunque su ejecución se refiera al futuro (RAE 1999: 55). Además del imperativo afirmativo («calmaos»), en español las órdenes y los deseos a menudo se expresan usando la construcción «qué + presente de subjuntivo», como se indica en el ejemplo anterior («qué os calméis»).

## 6. Pretérito truncado y sus equivalentes en español

El pretérito truncado (*krnji perfekat*) es característico del idioma serbio y se reconoce por la ausencia del verbo auxiliar *jesam*, por lo que representa una categoría sintáctica especial (Stanojčić i Popović 2004: 388). Por lo tanto, debe distinguirse claramente de los casos en los que, debido a la enumeración en una oración o en varias oraciones consecutivas, aparece como un adjetivo verbal (*radni glagolski pridev*):

A on **gledao, gledao** i na kraju **rešio** ≠ A on **je gledao** i na kraju **(je) rešio** da kupa.

Como el pretérito truncado no tiene un equivalente directo en español, le corresponderán diferentes tiempos verbales, dependiendo de la situación del habla, la función que desempeña y el enunciado específico. Básicamente, se utilizarán las mismas formas que reemplazarían al pretérito completo dependiendo de su uso sintáctico.

### 6.1. Pretérito truncado relativo (*relativni krnji perfekat*)

Este tipo del pretérito truncado es el más común en el idioma serbio, especialmente en la narración.

- *Zima je već odavno; zahladnelo, pao sneg...*
- Hace mucho que estamos en invierno; **hace más frío, ha nevado...**

Como puede observarse, el problema del aspecto gramatical perfectivo del verbo *zahladneti*, en este caso también se ha resuelto utilizando otros medios lingüísticos, concretamente en este caso, la colocación «hacer frío». Sin embargo, ha sido con el uso del cuantificador «más» que se ha logrado responder plenamente al significado del verbo *zahladneti*, porque sin su presencia, la expresión en español sería equivalente a la serbia *hladno je*. Además, en español se ha utilizado el presente porque se concluye del contexto que el invierno no ha terminado, es decir, la acción expresada por la colocación coincide con el momento de habla. El uso del pretérito imperfecto, en cambio, significaría que la acción ya no está en curso («hacía más frío el año pasado»).

La construcción *pao sneg* se ha traducido con el pretérito perfecto próximo, ya que el remoto implicaría una especie de certeza de que la nieve ya no caerá, lo que no se puede concluir sobre la base del contexto dado. Por supuesto, en las zonas de habla hispana donde este tiempo verbal ha dejado de utilizarse, se utilizará la forma «nevó».



## 6.2. Pretérito truncado indicativo (*indikativni krnji perfekat*)

El uso de este tipo de pretérito, también es común, ya sea en el estilo conversacional o periodístico. Su principal característica es que implica una nueva información para el oyente / lector (Stanojčić i Popović 2004: 388).

- *Marko, došao Filip! Otvori mu vrata.* (pasado reciente)
- Marco, **¡ha llegado** Felipe! Ábrele la puerta.

Los siguientes ejemplos afirman el hecho de que el pretérito truncado se utiliza a menudo en los titulares de los artículos periodísticos, pero también que en los mismos casos en español se suele utilizar el presente. Por supuesto, esta no es la única solución, sí tiene una amplia presencia en el estilo periodístico, ya que de esa manera se logra la expresividad de la expresión y atrae la atención del lector. A continuación, se muestran algunos ejemplos de los titulares en serbio y español:

*PALE CENE STANOVA* («Cene stanova pale...» 2011)

**BAJA** EL PRECIO DE LOS PISOS (De la Vega 2013)

*ŠEIK IZ EMIRATA DOPUTOVAO U BEOGRAD* (Vukotić 2013)

EVO MORALES **LLEGA** A MADRID («Evo Morales llega a Madrid...» 2012)

*U MOSKVI TEMPERATURE DOSTIGLE 35 STEPENI* («U Moskvi temperatura...» 2012)

**JUNIO LLEGA** CON TEMPERATURAS DE 38 GRADOS (Navarcorena 2012)

## 6.3. Pretérito truncado como modo (*krnji perfekat kao modus*)

Puede indicar la actitud personal del hablante, y en este contexto, se refiere a los deseos, suposiciones y creencias del hablante dentro de un enunciado particular. Dado que estas son las características principales del subjuntivo en español, será precisamente este modo el que se utilizará como equivalente a este pretérito truncado en el idioma serbio:

- *Živeli mladenci!*
- **¡Vivan** los novios!
- *To će uraditi makar glavu izgubio.*
- Lo hará aunque le **costara** la vida.
- *Bežao, ne bežao, nećeš pobeći!*
- **Huyas** o **no huyas**, no podrás escaparte.

A diferencia de otros ejemplos, en este último se utilizó el subjuntivo imperfecto, porque la acción a la que se refiere es potencial, esto es, su realización no es segura.

#### 6.4. Pretérito truncado gnómico (*gnomski krnji perfekat*)

Se usa en proverbios y refranes. Un proverbio adecuado en español no tiene por qué contener la misma forma verbal que en serbio, pero debe transmitir el mismo mensaje, incluso si se basa en una expresión completamente diferente:

- *Pošto kupio, po to i prodao.*
- Quien mal **anda**, mal **acaba**.

### 7. A modo de conclusión

A lo largo del presente estudio, describiendo cada uno de los usos del pretérito en serbio y comparándolo con el sistema verbal español, aparecieron prácticamente todos los tiempos verbales, algunos de ellos más de una vez, siendo el futuro simple de indicativo y el infinitivo los únicos que no actuaron como un sustituto adecuado al pretérito en serbio.

Asimismo, las perífrasis verbales juegan un papel importante entre las formas correspondientes al pretérito serbio. Algunas de ellas se han analizado en el artículo: estar + gerundio (duración de la acción), ir (en el pretérito imperfecto) + a + infinitivo (acción no realizada), acabar de + infinitivo (la acción que tuvo lugar justo antes del momento del discurso) y quedar(se) + participio pasado (acción completada). Sin embargo, existen otras paráfrasis que, utilizadas en un contexto y tiempo adecuados, sirven para expresar lo mismo que comunica el pretérito en serbio: soler + infinitivo, andar + gerundio, llevar + gerundio, pasar + gerundio, seguir + gerundio, ir + gerundio, volver + a + infinitivo, etc.

Todo esto apunta a que los roles que desempeña el pretérito en serbio están tan extendidos que, para expresar todas esas funciones, en español se recurrirá a la mayoría de los tiempos y las perífrasis verbales.

Esto, a su vez, justifica el planteamiento inicial de asignarle al presente estudio un rol didáctico, de manera que los ejemplos analizados puedan servir como punto de partida para diseñar actividades para estudiar distintas formas de expresar el pretérito serbio en español.



## BIBLIOGRAFÍA

- Bajić Nikolić, Dragana, y María Ángeles Alonso Zarza. «Acerca de los problemas de la traducción de los sistemas temporo-aspectuales en serbocroata y en español.» *Traducción y Multiculturalidad*, María Pilar Blanco García y Pilar Martino Alba (Eds.). Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de UCM, 2006. 281–290. Web. 20 de nov de 2020.
- «Cene nekretnina pale 40 odsto, kupaca sve manje.» *Blic*, 28 Jun. 2011. Web. 10 Nov 2020.
- De la Vega, Inmaculada. «El precio de los pisos baja más del 33% hasta estar en valores de inicios de 2003.» *El País*, 2 Ene. 2013. Web. 10 Nov 2020.
- Díaz Rubio y Carmena, Manuel María. *Análisis lógico-gramatical*. Toledo: Librería de Fando y hermano, 1885. Impreso.
- «Evo Morales llega a Madrid, visita a Rajoy, va al cine y se marcha a Barcelona.» *El País*, 8 Dic. 2012. Web. 10 Nov 2020.
- Garcés, María Pilar. *Las formas verbales en español, valores y usos*. Madrid: Verbum, 1997. Impreso.
- Navarcorena, M. «Junio llega con temperaturas de 38 grados y obliga a activar la alerta.» *El Periódico de Aragón*, 2 Jun. 2012. Web. 10 Nov 2020.
- Pavón Lucer, María Victoria. *Gramática práctica del español*. Madrid: Espasa Calpe, 2007. Impreso.
- Real Academia Española. *Gramática de la lengua castellana [Transcripción]*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Web. 20 Nov 2020.
- Stanojčić, Živojin, i Ljubomir Popović. *Gramatika srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004. Štampano.
- «U Moskvi temperatura dostigla 35 stepeni.» *Blic*, 3 Jun. 2012. Web. 10 Nov 2020.
- Vukotić, D. «Naslednik prestola Emirata doputovao u Beograd.» *Politika*, 9. jan. 2013. Web. 10 Nov 2020.

---

Fecha de recepción: 12 de enero de 2021  
Fecha de aceptación: 04 de abril de 2021



*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*

# LITERATURA



UDC: 929 Servantes Saavedra M. de  
821.134.2.09

DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2021.5.1.2>

Jasna Stojanović<sup>1</sup>  
Univerzitet u Beogradu  
Srbija

## JEDAN ZABORAVLJENI TUMAČ SERVANTESA: KOMPARATISTA MILAN MARKOVIĆ (1892-1976)

### Rezime

U radu govorimo o servantističkom radu srpskog istoričara književnosti i komparatiste Milana Markovića. Marković je delovao između dva svetska rata, objavivši jednu Servantesovu biografiju u formi knjige i četiri teksta u periodici.

**Ključne reči:** Milan Marković, Servantes, *Don Kihot*, srpska književna kritika.

## UN CRÍTICO OLVIDADO DE CERVANTES: EL COMPARATISTA SERBIO MILAN MARKOVIĆ (1892-1976)

### Resumen

En este artículo presentamos la actividad cervantina del historiador literario y comparatista serbio Milan Marković. Marković desarrolló su labor en los años treinta del siglo pasado. Es autor de una biografía de Cervantes y de cuatro trabajos publicados en revistas.

**Palabras clave:** Milan Marković, Cervantes, *Don Quijote*, crítica literaria serbia.

## A FORGOTTEN CERVANTES' CRITIC: THE SERBIAN COMPARATIST MILAN MARKOVIĆ (1892-1976)

### Summary

In this paper we present the Cervantine activity of the Serbian literary historian and comparatist Milan Marković. Marković developed his work during the 1930s. He authored a Cervantes' biography and four articles published in reviews.

**Key words:** Milan Marković, Cervantes, *Don Quijote*, Serbian literary critic.

---

<sup>1</sup> [jasto@fil.bg.ac.rs](mailto:jasto@fil.bg.ac.rs) / [jasna.stojanovic.hudak@gmail.com](mailto:jasna.stojanovic.hudak@gmail.com)



Na osnovu obavljenih istraživanja i dostupnih podataka iz životne i profesionalne biografije Milana Markovića (1892–1976), čini nam se umesnom pretpostavka da je opredeljenje ovog slaviste i komparatiste za proučavanje stvaralaštva Migela de Servantesa proisteklo iz dodira sa francuskom kulturom i, tačnije rečeno, francuskom hispanistikom. Marković je u Parizu studirao rusku književnost, a potom doktorirao na Sorboni 1928. godine (Tartalja 1975: 9). Po povratku u Jugoslaviju, izabran je za docenta za uporednu istoriju modernih književnosti na Beogradskom univerzitetu, ali je više godina odsustvovao sa nastave zbog obavljanja dužnosti atašea za kulturu pri našoj ambasadi u francuskoj prestonici.

Tom prilikom je, verujemo, dopunio delokrug svojih literarnih interesovanja i izučavanja proširivši ga i na kastiljansku književnost. Kako saznajemo iz onovremenih svedočanstava, Marković je 1933. ili 1934. posetio Španiju (Petrović 1937: 745). Da je naša polazna pretpostavka blizu istine govori i činjenica da servantistički radovi ovog kritičara, kao i bibliografija, nedvosmisleno pokazuju tragove galskog uticaja.

Servantistička aktivnost M. Markovića vezuje se za period od pet godina, od 1932. do 1937. godine, kada je objavljivao radove o ovom piscu. Marković se istakao po upornosti u bavljenju Servantesom u doba kada španski klasik nije bio česta tema domaće kritičarske prakse. U to međuratno vreme, oskudno stručnjacima – hispanistima, nije bilo neobično da se jedan „francuski đak“ okrene Iberiji i zainteresuje za najvećeg predstavnika njene kulture. Kod Markovića, međutim, taj zamah nije bio dugog veka: on je 40-ih godina zauvek napustio Beograd i nastanio se u Francuskoj (živeo je u Renu, potom Nansiju i Parizu), gde je na univerzitetu predavao istoriju slovenskih književnosti i bavio se prevodjenjem. Od tada se, kako izgleda, vratio svojoj užoj struci i definitivno udaljio od španskog romanopisca, kao i od srpskog kulturnog kruga, u kome je danas, ako je suditi prema oskudnim pisanim tragovima, gotovo zaboravljen.

Od ukupno pet pomenutih radova, jedan je popularno pisana Servantesova biografija, dok su preostala četiri tekstovi manjeg obima, objavljeni u periodici.

O biografiji *Servantes* (1937) pisali smo u knjizi *Servantes u srpskoj književnosti* (2005). Njome je Marković želeo da domaćem čitalaštvu na pristupačan način prikaže okolnosti u kojima se odvijalo klupko Servantesovog života. Kroz deset poglavlja, izlažući hronološki činjenice iz piščeve biografije uz uporedno predstavljanje dela, Marković izbliza prati knjigu prvog španskog modernog servantiste Amerika Kastru, *Cervantès* (Pariz, 1931; na francuskom). Iz nje preuzima faktografsku građu i sled izlaganja (nigde ne spominjući izvor), a tamo gde Kastro ćutke prelazi preko manje poznatih ili nedovoljno proučenih epizoda, Marković poseže za drugim, manje pouzdanim podacima, pa je njegovo izlaganje stalno na ivici dokumentarnog i novelističkog. Njegova knjiga, kako smo pisali 2005. godine, „nije ni naučno, a ni stručno delo: u njoj nema beleški ni objašnjenja, bibliografija ni registra, a ni pomena autoriteta na čije se radove oslanja.



Osim toga, to popularno štivo prožeto je opšteprisnim, sladunjavim tonom" (Stojanović 2005: 196), što smo i ilustrovali jednom od prvih rečenica iz knjige:

Mi obično želimo da je život naših dragih pisaca lep kao njihovo delo. Za Servantesov je rečeno da se može uporediti sa Danteovim, Tasovim i Kamoensovim\*, da je kao njihov ispunjen i buran. U taj život morala je uneti sreću i spokojstvo slava koju je dočekalo njegovo delo. Njegovi dani morali su biti vedri i nasmejani kao špansko nebo, u kom raskošnom zamku, a njih ima puno u zemlji Alkazara\* i Eskurijala\*. Zar Servantes za života nije bio najčitaniji pisac u Španiji i van španskih granica? (Marković 1937: 7 *apud* Stojanović 2005: 196).

Knjiga na određenim mestima sadrži još ovakvih uopštavanja i „ulepšavanja“, a povremeno čak i materijalne greške. Primetna je težnja da se Servantes prikaže kao što veći junak i čovek.

Ipak, uz sve nedostatke, moramo reći da je ovo prvi Servantesov životopis u formi knjige u našoj sredini. U svom žanru i uprkos zamerkama, može se reći da je opšta predstava koju je posle čitanja mogao da stekne prosečan čitalac o španskom piscu bila suvisla i ne tako siromašna kao pre. Inače, sa stranica ovog teksta izbija snažna naklonost prema španskom klasiku kao pojedincu i saosećanje sa njegovim patnjama, uz neizbežnu dozu idealizacije tipičnu za ono vreme (Stojanović 2005: 197).

Kao univerzitetski nastavnik, Marković je bio upućen na nastavno-pedagoški rad. Ta osobenost, združena sa orijentacijom omladinskog lista *Venac*, gde je štampao gotovo sve svoje servantističke priloge, snažno obeležava njegov rad. Prikaz *Don Kihota* „Servantesov *Don Kihote*“ (1934) informativni je članak lišen tumačenja, ali sa podacima, objašnjenjima i anegdotama smišljenim da mladoj publici pruže prva obaveštenja o velikom romanu i njegovom autoru. Zapravo, ovde je dat embrion onoga što će šire biti razvijeno u gorepomenutom životopisu. Marković na jednostavan način, prilagođen nameni, piše o sadržini romana, detaljno i slikovito prepričava fabulu *Don Kihota*, osvrt se na likove, piščevu nameru, kao i projekciju dela kroz vreme. Pritom ostaje u okvirima stereotipnog predstavljanja Servantesove fikcije, uobičajenog za ono vreme književne istorije. Među najrazličitijim tumačenjima Servantesove tvorevine, veli da je *Don Kihot* upravo ono što o njemu kaže njegov tvorac – satira viteških romana: „Ali originalnost Servantesova baš u tome što je *Don Kihote* isto tako viteški roman, pun avantura, ljubavnih i drugih sličnih onima iz *Amadisa*“ (Marković 1934: 36). Njegovu pažnju najviše privlači protagonista, kog on predstavlja oduševljeno i romantičarski idealizovano: „Taj hidalgo\*, čovek dobar, vrlo pošten, i oduševljen za velike stvari, živio je lepo i spokojno, nadgledao svoje dobro, lovio, i u dokolici čitao viteške romane“ (Marković 1934: 32). Servantesovog junaka Marković tumači pozivajući se na ljudska merila, ne književna, pa tako, po njegovom mišljenju, mančanski vitez nije poremećen, jer je lud čovek po pravilu

nepoverljiv, plašljiv i nedruževan, što nikako nije slučaj sa starim idalgom; u pitanju je samo egzaltirana imaginacija.

Servantes je jedan iz niza mislećih ljudi renesanse, smatra Marković. Njegovo delo je umetnička tvorevina, živo telo u kome autor nastoji „da vidi jasno u čudnom neredu koji se zove život.” Ovaj komparatista misli da je roman riznica mudrosti i da je u njemu Servantes smelo izneo mnoge važne probleme čoveka i života. On španskog pisca drži za branioca čovekove slobodne volje, često revolucionarnog, koji se otvoreno bunio protiv društvenog poretka (što je vrlo upitno) i zagovarao drugačiju, humaniju zajednicu ljudi.

Marković nam se ovde ukazuje kao popularizator koji je želeo da iznese činjenice o najvećem romanu španske literature, crpene iz tada dostupne strane literature (Kasu, Turgenjev, itd.), koju on, inače, nije naveo.

Ovaj naš književni istoričar bio je nešto samosvojniji u uporednoj analizi književnih fenomena. Njegova kraća studija „Servantes i Mark Tven” (1932), takođe štampana u *Vencu*, ishod je traganja za podudarnostima u Servantesovom romanu i delima Marka Tvena (*Doživljaji Toma Sojera*, *Tom Sojer luta po svetu*, *Haklberi Fin*, *Jenki iz Konetiketa*). Marković razmatra sličnosti u elementima fabule, u prvom redu motivske analogije u gradnji glavnih likova, Don Kihota i Toma Sojera. U tom smislu, on izdvaja i ilustruje primerima motive strasti za knjigom (Don Kihot guta viteške romane, a Tom Priče iz 1001 noći, dela Benvenuta Čelinija, Barona Trenka, *Gospu jezera*, *Vikonta od Braželona*, *Grofa Montekrista* i romane Voltera Skota), poistovećivanje sa literarnim junacima (Tom Sojer je jednom čak poverovao da je mančanski vitez), sličan manir ponašanja (biti stalno na oprezu i naoružan), i lutanje svetom u potrazi za pustolovinama. Dalje, u odnosu Tvenovog protagoniste Toma prema Haklberiju Finu, srpski komparatista prepoznaje drugarstvo starog viteza i njegovog štitonoše. Tu vezu vidi kao „neprestanu antitezu, protivnost između Don Kihota i Toma Savjera /sic/ s jedne, i Sanča Panse i Huka Fina sa druge strane; između neba idealizma izvezdanog snovima prvih i materijalizma drugih” (Marković 1932: 32).

Marković ukazuje i na neke psihološko-tipološke analogije između španskog i američkog proziste. Veruje da je njihovom shvatanju sveta i života doprineo donekle srodan životni put, avanturistički i lutalački od rane mladosti. Takođe, oba pisca mogu da zahvale raznolikim i ispunjenim životima za posmatrački dar i prodoran pogled na stvarnost. Bili su samouki i strasni čitaoci, a kao stvaraoci obušili su se na literaturu koja ih je nekad zanosila – Servantes na viteške romane, a Tven na romantičarska dela. Namera američkog autora bila je da ismeje Skotove romane, kao Servantes viteške: „U svim svojim satirama Mark Tven je humorista na način Servantesov. Ovaj humor je pričanje kroz suze o veselim stvarima, ili pričanje s osmehom o najozbiljnijim i često tužnim stvarima” (Marković 1932: 37). Tven je, stoji u zaključku, osećajan, dubok psiholog, slikar tananih osećanja i pun samilosti za ljude, što je još jedna nit koja ga povezuje sa španskim piscem.

Ovde primenjen komparativni metod našeg književnog istoričara relativno je jednostavan i lišen erudicije, te razumljiv i za manje upućene čitaoce. U tome, međutim,



jeste istodobno i njegovo ograničenje. Marković se zadovoljava prostim registrovanjem podudarnosti, odnosno beleženjem preuzetih motiva i slika iz Servantesovog romana. Ipak, kao što kaže Zoran Konstantinović, „Zadatak uporednog proučavanja književnosti morao bi biti da odredi stepen podudarnosti s elementom koji je preuzet, obim u kome je preuzet, položaj u celokupnoj strukturi teksta, ali i autorov odnos prema ovakvoj podudarnosti” (Konstantinović 1984: 70). Kod pomenutog tumača, međutim, slična sveobuhvatna analiza izostaje, a nema ni udublivanja u paralelizme unutarnjih literarnih odlika, niti izvlačenja širih zaključaka. Poređenje rečenih literarnih pojava, takođe, ne ishoduje dalekosežnim smislom za srpsku književnost. Konačno, ponovo upada u oči nesolidnost faktografske osnove Markovićevog rada.

Sledeće komparativno istraživanje Marković je temeljitije koncipirao i ostvario metodološki strože. I tu su njegovu pažnju zaokupila dva strana autora: pisac *Don Kihota* sa jedne, a sa druge strane francuski realista Alfons Dode. Poređenje sa Servantesom poslužilo je Markoviću kao povod da se udubi u trilogiju o Tartarenu Taraskoncu (*Tartaren Taraskonac, Taraskonska luka, Tartaren u Alpima*). U studiji naslovljenoj „Alfons Dode i Servantes”, objavljenoj 1933. u *Vencu*, on je kao polazište uzeo Dodeovu tvrdnju da je u „slavnom Južnjaku (Tartarenu, *prim. J. S.*) želeo dati Don Kihota u Sančovoj koži”, a sebi je postavio za cilj da pokaže vrstu i razmere Servantesovog uticaja na francuskog prozaistu.

Marković veli da je *Don Kihot* igrao važnu ulogu u istoriji nastanka *Tartarena Taraskonca*, čijem je tvorcu bio podsticaj i „sredstvo za kristalizovanje /.../ ličnih uspomena, utisaka i zapažanja” (Marković 1933a: 483). Sledeći tezu Ipolita Tena, Marković usvaja stav da je pisac istoričar sredine u kojoj živi, te da su Servantes i Dode u tome bili slični jer su obojica slikali Jug, njegove predele i ljude:

Oni su, svaki na svoj način, dali tip južnjaka, opisivali naravi svoga kraja, temperamente i instinkte, radosti i tugu čitave jedne rase. Čak su mnogi Servantesovi istoričari pokušali i da dešifruju njegovo delo, da u Don Kihotu nađu pojedine ličnosti španskog društva ili parodiju na čitavo to društvo XVI veka, kaogod što će to učiniti Dodeovi, i u Tartarenu i Numi potražiti koga živog Provansalca, ili parodiju na sve Provansalce. (Marković 1933a: 487)

Ta opšta podudarnost u zamisli dela francuskog i španskog pisca proteže se i na njihove protagoniste. Kao mančanski idalgo, tako je i Tartaren žrtva preterane južnjačke uobrazilje; sličnih su godina života i pritiska ih ista malovaroška monotonija. Knjige im otvaraju neslućene vidike; osećaju nesavladivu želju za lutanjem po svetu i ostvarenjem junačkih snova; obojica polaze u svet tri puta i, konačno, obojica umiru pošto se vrte razumu. Marković registruje kod Dodea još nedvosmislenih pozajmica iz Servantesa: motiv čarobnog napitka, istočnjačkog pozdrava, kog Servantes opisuje u epizodi o



zarobljenom kapetanu, sastavljanja pisma voljenoj dragoj, prosipanja lonca sa prljavom vodom na glavu, kao i postojanje vernog pratioca, oličenog, umesto u konju (Rosinante), u olinjalnoj pustinjskoj kamili. Ali Marković pokazuje do koje mere je i na koji način francuski pisac aktivno razvio i preoblikovao preuzete elemente, insistirajući da njegova najveća originalnost počiva na zamisli da u *Tartarenu* prikaže „Don Kihota u Sančovoj koži”. Koliko god ličio na veleumnog plemića,

Dodeov junak je nosio u sebi svoga večitog saputnika, Sanča Pansu, koji neće da čuje za ludovanja svoga gospodara, za razne čudotvorne napatke, priviđenja, čini; koji neprestano zove Don Kihota da se mane viteških avantura, jer će zlo proći, i vrte se u selo i gledaju svoja posla. Sančo Pansa u *Tartarenu*, to je onaj latinski zdrav razum, koji ga ni u najvećim ludovanjima nije napustio, onaj unutarnji glas koji mu je govorio „vrati se rano, nemoj da nazebeš”. (Marković 1933b: 588)

Tartaren podseća na Sanča fizički, kao i po afinitetu ka zadovoljavanju telesnih potreba i uživanjima. Između dve polovine Tartarenove ličnosti vodi se borba tokom celog romana, a na kraju pobedu odnosi *divolji* Tartaren nad *pitomim* (tj. Don Kihot nad Sančom).

Koliko je Dode mislio na delo španskog pisca najbolje pokazuje trenutak kad je Tartaren stigao u Alžir i „stao nogom na ovaj mali berberski keč”: „Tada se njegov istoričar seća da je tu negde, tri stotine godina pre toga, jedan španski rob, po imenu Miguel\* Servantes, spremao pod bičem alžirskih /sic/ čuvara robova – jedan divan roman koji će se zvati *Don Kihote*” (Marković 1933b: 583). Zatim beleži i druge reminiscencije na fikciju pisca iz Alkale, nekad otvoreno („Kljukao se on romantičnim knjigama kao ono besmrtni Don Kihote”), a nekad prikrivene i neprepoznatljive neupućenom čitaocu.

U završnom delu analize Marković iznosi sud da španskog i francuskog romansijera povezuju i dublje analogije, a da nije u pitanju samo Servantesov uticaj. Pre svega drugoga, to je njihov humor, tanana ironija sposobna da pokaže i smešnu stranu neke duboke drame. Obojica su, kaže, satiričari. I Dode je, poput Servantesa, hteo da se naruga određenim knjigama i zaludenosti pojedinaca istima: „U *Tartarenu Taraskoncu* Dode ne želi da se podsmehne toliko lovačkoj strasti koliko knjigama o lovu, romanima Fenimora Kupera i Gustava Emara, naročito savremenom i knjiškom orijentalizmu jednog Teofila Gotjea, Luja Menera, Fromantena”, zaključuje (Marković 1933b: 591). Osim toga, španski pisac i Dode imaju zajedničko još to što su u svojim romanima, jedan slikajući Don Kihota i Sanča, drugi Tartarena, dali u njihovom obličju vrline i mane svih ljudi i tako postali ogledalo ljudsko.

Napomenimo najzad da je interesantan i od šireg značaja odsek u okviru ovog teksta posvećen recepciji Servantesa i *Don Kihota* u francuskoj kulturi sedamdesetih godina XIX veka. Tu Marković svedoči o solidnom poznavanju prilika u francuskom prevodilaštvu, književnosti i kritici. Istovremeno, daje prvi i jedini put detaljnu



bibliografiju istorija književnosti, studija i biografija o tvorcu Don Kihota, te konačno pruža uvid u korišćenu literaturu, poglavito sastavljenu od francuskih dela Šarla Romea (Romey), Emila Montegija, Pola de Sen Viktora i Emila Šala (Chasles), ali i britanskog hispaniste Tikhora, kao i drugih, manje poznatih pisaca i kritičara (Žil Klareti, A. Netman, A. de la Tur...).

Nismo naišli ni na kakvu reakciju na spomenute Markovićeve radove. Razmišljajući hispanistički, rekli bismo da je i ovo bio način da se progovori o Servantesu i njegovom remek-delu kao podsticaju i inspiraciji evropskim piscima, iako je španski prozaista, u odnosu na Dodea (u to vreme miljenika srpske publike), u ovom slučaju poslužio samo kao povod za poređenje. Marković zaključuje da je francuski pisac bio najoriginalniji u kreiranju lika koji istovremeno nosi u sebi odlike Don Kihota i Sanča. Takođe, dao je interesantno tumačenje oba dela kao neke vrste hronike Juga, gde sunce pali i sve preobražava i tamošnje ljude čini podložnim egzaltiranim mislima i postupcima.

Markovićev najznačajniji servantistički poduhvat jeste istraživanje prisustva španskog romanopisca na jugoslovenskom kulturnom prostoru. „Servantes u jugoslovenskoj književnosti” („Cervantès dans la litterature yougoslave”) naslov je pregleda u kome on registruje razne oblike recepcije Servantesa u kritici, prevodilaštvu i književnom stvaranju naroda koji su tada sačinjavali Jugoslaviju, u vremenskom rasponu od kraja XVIII veka do tridesetih godina XX veka. Ovim radom Marković se uključio u tok komparatističkih razmatranja koji je bio snažno zahvatio našu univerzitetsku kritiku u međuratnom periodu. U pitanju je manje istraživanje, verovatno koncipirano kao nagoveštaj za zamašniju raspravu koju on, međutim, nije napisao.<sup>2</sup>

Prikazujući na početku društvenoistorijski kontekst u koji smešta istraživanje, autor beleži podatke koji ukazuju na prve dodire Jugoslovena sa Španijom, vraćajući se u razdoblje od XIV do XVII veka, doba trgovačkih i vojnih veza između španske krune i Dubrovnika. Smatra da značajnu sponu „između dve zemlje” predstavljaju jevrejski doseljenici pristigli na Balkan posle 1492. Ipak, iznesena istorijska objašnjenja i podaci približni su, neprecizni i konfuzni.

Obeshrabren besplodnim traganjem za naznakama o jugoslovenskoj recepciji Servantesa u onda aktuelnim bibliografijama L. Riusa, Dž. Forda i R. Lensing, srpski kritičar s nevericom postavlja pitanje koje podstiče njegovo istraživanje: „Da li to znači da Jugosloveni, i geografski i istorijski skrajnuti, nisu imali neposrednih dodira sa Španijom i nisu poznavali njen jezik, kao i da su upoznali njenu književnost tek veoma kasno i posrednim putem?”<sup>3</sup> (Marković 1934: 5), i odmah navodi da će proći cela dva veka od

<sup>2</sup> Na ovaj rad smo se kratko osvrnuli u knjizi *Servantes u srpskoj književnosti* (2005).

<sup>3</sup> „Est-ce à dire qu'exilés par la géographie et par l'histoire, les yougoslaves n'aient eu aucun rapport direct avec l'Espagne, aient ignoré sa langue et ne soient parvenus à la connaissance de sa littérature que très tard et par des voies détournées?”

objavljivanja *Don Kihota* u Španiji pa do časa kad će zauzeti mesto „koje mu je s pravom pripadalo u Jugoslaviji”.

Iako je još od Dositeja postojala želja i iskazana potreba za srpskim prevodom *Don Kihota*, Marković veli da je on u našu književnost ušao tek 1856. („ili 1857” – nesiguran je), kada je Đorđe Popović preveo dve glave (u tekstu nije navedeno gde). Ni kod sledećeg prevoda koji pominje – *Don Kijota\* Manašanina\**, objavljenog 1862. godine, Marković nije mnogo sigurniji, a ni opširniji, te sumnjamo da ga je imao u rukama. Greši kada kaže da je „nedovršen” i „u osamnaest poglavlja” jer je reč o anonimnoj adaptaciji u 14 glava. Veruje da je nastao „prema Florijanu, što, kako se čini, govore naslov, transkripcija vlastitih imena, redosled reči u nekim rečenicama, te vokabular”<sup>4</sup> (Marković 1934: 14)<sup>5</sup>. Inače, Marković ni u ovom slučaju ne navodi precizan bibliografski podatak za prevod. Međutim, u produžetku smo naišli na dragocenu informaciju, mada je i ona, po običaju, faktografski manjkava: autor beleži postojanje polemike koju je, povodom rečenog prevoda, u više brojeva *Trgovačkih novina*<sup>6</sup> vodio neimenovani prevodilac sa takođe neimenovanim novinarom koji se javljao sa stranica *Danice*, za koga Marković, ovog puta s pravom, pretpostavlja da je bio njen urednik Đorđe Popović. Po njegovom mišljenju, žestina rasprave – čije on kratke izvode navodi kao ilustraciju – svedoči o značaju koji su ondašnji srpski literarni krugovi pridavali Servantesovom delu. Iznosi zatim sud da je Daničar znao španski i da se osećao kompetentnim ocenjivačem.

Osvrćući se nešto dalje na prvi celoviti srpski prevod *Kihota* (upravo Đorđa Popovića Daničara), Marković se ne upušta u ocenjivanje njegove vrednosti, ograničivši se na konstataciju da glavne vrline te verzije nisu „lakoća i prirodnost”. Ipak, ističe da je Popovićev predgovor o Servantesovom životu i delu, iako neoriginalan, višestruko vredan budući da je to bila „jedina kompletna studija o Servantesu na srpskohrvatskom jeziku, što joj, naravno, daje sasvim poseban značaj u našim očima”<sup>7</sup> (Marković 1934: 23).

Za sledeće srpske verzije Servantesovih naslova autor se zadovoljava prostim beleženjem podataka za *Kihota* objavljenog sa francuskog kod „Braće Jovanović” u Pančevu 1882. i međuigara, u prevodu Hajima Daviča. Previđa „Englesku Španjolkinju”, čiji je prevod takođe uradio Daničar. U XX veku registruje više skraćenih izdanja romana, priređenih za omladinu i načinjenih, kako pretpostavlja, na osnovu francuskih i nemačkih verzija.

Uprkos kasnom prodoru *Kihota* na jugoslovenski prostor, Marković misli da to ne znači da on nije bio dostupan domaćim ljubiteljima Servantesove umetnosti. Veruje da je

<sup>4</sup> „d’après Florian, ce que semblent prouver le titre lui-même, la transcription des noms propres, l’ordre des mots dans certaines phrases, le vocabulaire.”

<sup>5</sup> Naša pretpostavka je da je predložak pre bila neka nemačka adaptacija.

<sup>6</sup> Kojih? U kojim brojevima? Od kada do kada? – Ne kaže.

<sup>7</sup> „la seule étude complète sur Cervantès en langue serbo-croate, ce qui lui confère évidemment à nos yeux une valeur toute particulière.”



među piscima bio čitan na francuskom (u Florijanovom prevodu) i na nemačkom (Tik), ako već „ne u nekoj mađarskoj verziji”. Navodi zatim da su Tikov prevod čitali Milovan Vidaković i prevodilac Getea Jovan Rajić, mada ne znamo na osnovu kojih podataka. Kaže da je „satirična epopeja” ovog poslednjeg, *Vojvoda Šipoder*, „zaslužila naziv srpskog *Don Kihota*”, čitamo na strani 7, mada nije objašnjeno zašto, niti gde je to delo objavljeno.

Marković veruje da je i Sterija Servantesovu knjigu čitao u francuskoj verziji (jer je spominje kao *Don Kišota*), a za *Roman bez romana* kaže da je „jedan od najznačajnijih momenata Servantesovog uticaja na jugoslovensku književnost” (Marković 1934: 7). Osim glavnog junaka, opšte nadahnuće, namera oba pisca, mesto dela u španskoj, odnosno srpskoj književnosti – sve to čini bliskim Servantesov roman i Sterijino nedovršeno ostvarenje. Slično španskom klasiku, čija je namera bila da ismeje viteške romane, istovremeno ih savršeno podražavajući, Sterija koristi „slično oružje, i sa istim uspehom: sebi je zacrtao da ismevanjem uništi opčinjenost savremenika romanima Milovana Vidakovića, kojima teče više suza nego mastila”<sup>8</sup> (Marković 1934: 9). *Roman bez romana* parodira ne samo sentimentalne i nestvarne junake, već i stil tih tvorevina, njihove apsurdnosti i protivrečnosti. Posle *Don Kihota* u Španiji više nisu pisani viteški romani, a isto tako i Sterijino delo, podvlači Marković, „Označava definitivni raskid jugoslovenske književnosti sa tradicijom grupe koju je predstavljao Vidaković”<sup>9</sup> (Marković 1934: 9).

Dalje sledeći Servantesove tragove u jugoslovenskoj književnosti XIX veka, Marković prati njen satirični tok i beleži da je *Don Kihot* u više navrata poslužio kao inspiracija za kritikovanje aktuelne političke stvarnosti. Pominje tragikomediju *Don Kihot iz Blatne vasi* (čiji se autor potpisao kao „Mladi Servantes”), objavljenu u Zagrebu 1862. godine, satiru protiv ilirskog pokreta Ljudevita Gaja. Zatim, u novosadskom *Komarcu* 1868. izašli su tekst „Sir Mihailo” i pesma „Šipoder junior”, čiji su autori bili srpski germanofili, protivnici jugoslovenskog jedinstva. U prvom se slavofilija naziva „donkihotizmom”. Uopšte, to je vreme snažnog delovanja *Kihota* i na druge jugoslovenske satiričare: Vilima Žarkovića, Anta Kovačića, pisca parodije na Mažuranićevu epsku pesmu *Smrt Smail-age Čengića*, a za čije delo *U registraturi* Marković veli da njegov glavni junak „podseća na Don Kihota, njegova voljena na Dulsineju, dok je atmosfera knjige, ’mešavina stvarnog života i iluzije’, ista kao u Servantesovom romanu” (Marković 1934: 19). Servantesovim ostvarenjem inspirišu se romantičari Laza Kostić i France Prešern, prvi u okviru srpske, a drugi u okviru slovenačke poezije, zatim realisti Ignjatović (u romanima *Milan Narandžić* i *Večiti mladoženja*, kao i u pripovetkama), Laza

---

<sup>8</sup> „des armes semblables et avec le même succès: il s’est proposé de tuer par le ridicule l’engouement de ses contemporains pour le romantisme et, en particulier, por les romans de Milovan Vidaković, où coulaient plus de larmes que d’encre.”

<sup>9</sup> „marque la rupture définitive de la littérature youglave avec les traditions du groupe représenté par Vidaković.”

Lazarević (u *Verteru*), Milorad Šapčanin, Matavulj i Selimir Trpković. Dosta pažnje Marković posvećuje Domanovićevoj pripovesti „Kraljević Marko po drugi put među Srbima“. Marko, živi anahronizam, kao i mančanski idalgo, stalno se sudara sa stvarnošću; zavija u crno svakoga na koga nailazi na svom putu, krčmu vidi kao zamak, a krčmara kao kaštelana; ima vernog Šarca, a ulogu Sanča igra, u upečatljivoj sceni, pragmatični seljak kome ne pada na pamet da sveti Kosovo, već mu je jedina briga kako da ishrani porodicu i deci kupi opanke. Srpski satiričar je hteo da se podsmehne preteranom oduševljenju svojih sunarodnika za narodnu poeziju, ali i savremenoj birokratiji i administraciji, kao i, uopšteno govoreći, utilitarnom duhu novog doba, protivnom svakom viteškom idealu. Marković se ne upušta u umetničko vrednovanje pomenute pripovetke.

Svoje mesto u Markovićevom pregledu našli su i putopisci Dučić i Svetozar Zorić, kao i pesnici Vinaver, Svetislav Stefanović, Mileta Jakšić i Sibe Miličić, kratko pobeleženi kao autori stihova o mahnitom vitezu.

Prema Markovićevim istraživanjima, jugoslovenska kritika je pratila napore prevodilaštva i izvornog literarnog stvaranja. Slovenci su tokom 1873. godine objavili tri kritička prikaza Servantesovog stvaralaštva. Turgenjevlev esej o Hamletu i Don Kihotu izašao je 1890. godine, u prevodu Stjepana Lukića, mada kritičar greši verujući da je to prva verzija ovog teksta u nas: osim toga, ne kaže u kom glasilu je objavljen Lukićev prevod. Tristagodišnjica objavljivanja prvog dela *Don Kihota* obeležena je kod jugoslovenskih naroda nizom kritičkih napisa, čije podatke, ovog puta nešto preciznije (valjda jer su mu vremenski bili bliži), Marković navodi. Po broju priloga prednjače hrvatske publikacije. Poslednji pomenuti tekst (hronološki) je onaj Isidore Sekulić, za koji ispitivač misli da previše simplifikuje kada veli da je Don Kihot suma svih Servantesovih junaka.

Markovićev zaključak glasi da je Don Kihot u Jugoslaviji vremenom postao opštepoznat i da je čak jednako popularan kao Kraljević Marko. Konstatuje da, uprkos svemu i „koliko god izgledalo ograničeno, delovanje prevodilaca i kritičara ipak nije zanemarivo sa međunarodnog stanovišta“<sup>10</sup> (Marković 1934: 32).

Milan Marković je prvi u našoj sredini dao ovakav pregled Servantesovog prisustva na jugoslovenskom prostoru i u tome je njegova glavna vrlina. Sakupio je činjenice vezane za srpsku, hrvatsku i slovenačku književnost od kraja XVIII do 30-ih godina XX veka, i doneo dragocene podatke o odjecima Servantesovog stvaralaštva na našem prostoru, što naročito važi za drugu polovinu XIX veka, kojoj je bio bliži nego današnji istraživači. Postavio je temelj i okvir za dalja razmatranja o dodirima jugoslovenske književnosti sa piscem iz Alkale. Njegov rad ima vrednost prvog pokušaja.

---

<sup>10</sup> „L’action, si limitée qu’elle paraisse, des traducteurs et des critiques, n’est pas négligeable du point de vue international.”





Marković je bio zamislio da obuhvati prilično veliki vremenski period i čak tri književnosti, što je bilo previše za jedan pregled ograničenog obima. To donekle objašnjava zašto je preko mnogih činjenica prešao na brzinu, pa je dosta toga ostalo nedorečeno i nerazrađeno. Tome dodajemo i Markovićevu nesistematičnost i nemetodičnost: podaci koje navodi neretko su neprovereni i pogrešni, stiče se utisak da nagađa ili se oslanja na sećanje; potkradaju mu se omaške i nepreciznosti, približni zaključci, kao i slobodna, ničim potkrepljena uopštavanja. Veliki nedostatak ovog rada čini i nedokumentovanost mnogih iznesenih tvrdnji, bez navođenja tačnog izvora. Takođe, analiza koju Marković nudi nije iscrpna; neki momenti izdvojeni su kao bitni, dok su drugi samo ovlaš i faktografski spomenuti, u tekstu ili u fusnoti, ako nisu slučajno ili namerno prećutani bez daljeg ispitivanja.

Milan Marković ne spada u prvi krug komparatista aktivnih u srpskoj međuratnoj kulturi. Ne samo zato što nije bio dovoljno prisutan u njenom krilu, već stoga što se ni po snazi, originalnosti, ni uticaju ne može svrstati među njih. Kao istraživač francusko-ruskih veza, on se zainteresovao za širi opseg romansko-slovenskih dodira, uključivši u okvir svojih razmatranja i proučavanje Servantesa i njegovog prisustva među Srbima/Jugoslovenima. Ipak, Marković se bavio Servantesom uzgred, a njegovo usmerenje nije bio naučno-analitičko, već popularizatorsko i pedagoško. Bez velikih ambicija, on se obraćao mladima i širokom sloju čitalaca, u želji da prenese svoje starinsko oduševljenje Servantesovim romanom. U tom smislu on je po tonu i duhu zakasneli naslednik „udivljene egzegeze” koju je kod nas utemeljio Đorđe Popović. Uprkos relativnoj plodnosti u proučenom periodu, Marković kao tumač Servantesa nije bio dovoljno samosvojan ni inspirativan da bi u većoj meri pomerio granice poznavanja španskog romansijera u srpskoj kulturi. Ostaće zapamćen kao obavešten i nadahnut popularizator Servantesovog stvaralaštva.

## BIBLIOGRAFIJA

- Konstantinović, Zoran. «Interliterarnost u književnom delu.» *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*. Beograd: Nolit, 1984. Štampano.
- Marković, Milan. «Servantes i Mark Tven.» *Venac* 1 (1932): 29–37. Štampano. (štampano i kao separat, Beograd, 1932)
- . «Alfons Dode i Servantes.» *Venac* 7 (1933a): 483–492. Štampano. (štampano i kao separat, Beograd, 1933)
- . «Alfons Dode i Servantes.» *Venac* 8 (1933b): 583–592. Štampano. (štampano i kao separat, Beograd, 1933)

- . «Cervantès dans la littérature yougoslave.» Extrait de la *Revue de Littérature comparée* (janvier–mars 1934). Imprimé.
- . «Servantesov *Don Kihote*.» *Venac* 1 (1934–35): 30–45. Štampano. (štampano i kao separat, Beograd, 1934).
- . *Servantes*. Beograd: Jugoistok, 1937. Štampano.
- Petrović, Nikola T. «Dr Milan Marković: Miguel\* Servantes Savedra\*. Biografije znamenitih ljudi. Beograd, 1937.» *Glasnik Jugoslovenskog profesorskog društva* 8 (1937–38): 743–745. Štampano.
- Stojanović, Jasna. *Servantes u srpskoj književnosti*. Beograd: ZUNS, 2005. Štampano.
- Tartalja, Ivo. «Osvrt na istoriju Katedre za opštu književnost i teoriju književnosti.» *Zbornik radova nastavnika i studenata povodom stogodišnjice osnivanja i dvadesetogodišnjice obnavljanja Katedre za svetsku književnost na beogradskom univerzitetu*. Beograd: Filološki fakultet, 1975. 19–31. Štampano.

---

Fecha de recepción: 07 de febrero de 2021

Fecha de aceptación: 10 de abril de 2021



UDC: 821.163.41.09-4 Andrić I.

DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2021.5.1.3>

**Krinka Vidaković Petrov<sup>1</sup>**  
*Instituto de literatura y arte*  
*Serbia*

## ANDRIĆ Y GOYA

### Resumen

El escritor yugoslavo Ivo Andrić pasó más de dos años en Madrid (1928–1930) en el cargo de vicescánsul de la Legación diplomática de Yugoslavia en España. Su experiencia de España se manifiesta en algunas de sus obras. Temas y motivos españoles que aparecen en ellas muestran tres aspectos. Uno de ellos trata del pintor español Francisco Goya. Andrić tuvo la oportunidad de conocer bien las obras de Goya gracias a una exposición extraordinaria organizada en el Museo del Prado a propósito del centenario de su muerte (1928). Goya aparece en dos obras de Andrić: «Goya» (ensayo biográfico, 1929) y «Conversación con Goya» (relato, 1935).

El estudio de estas dos obras abarca la consideración de varias cuestiones: diferencias de género entre ensayo y relato (lo documental opuesto a lo ficcional), la interpretación de obras de Goya (especialmente «Los caprichos», «Los desastres de la guerra» y los dibujos) y su poética, la divergencia y convergencia entre ensayos sobre Goya escritos por autores yugoslavos contemporáneos (Miroslav Krleža y Oto Bihalji Merin).

El análisis se centra especialmente en «Conversación con Goya», un relato excepcional sobre la creación de Goya como personaje literario, su transformación de figura histórica en artista paradigmático (el paso de la biografía a la filosofía del arte), la construcción (verbal) del retrato, el uso de la epifanía como metáfora y recurso narrativo, el uso del monólogo interior, la construcción de las dos dimensiones narrativas (la mimética opuesta a la ficcional), la analogía con *El retrato de un artista adolescente* de James Joyce, la interacción entre «realidad» y ficción, y, finalmente, la discreta perspectiva autoirónica que Andrić entreteje en esta narrativa extraordinaria.

**Palabras clave:** Ivo Andrić, Francisco Goya, ensayo biográfico, relato, epifanía como metáfora y recurso narrativo.

---

<sup>1</sup> [krinkavidakovic@yahoo.com](mailto:krinkavidakovic@yahoo.com)





## ANDRIĆ AND GOYA

### Summary

The Yugoslav writer Ivo Andrić spent over two years in Madrid (1928–1930), where he served as viceconsul of the Yugoslav Diplomatic Legation in Spain. His experience of Spain is expressed in some of his works. Spanish themes and motifs appearing in them feature three aspects, one of them associated with the Spanish painter Francisco Goya.

Andrić had the opportunity to get well acquainted with the works of Francisco Goya thanks to an extraordinary exhibition of the painter's works at the Prado Museum on occasion of the centennial of his death (1928). Goya appears in two of Andrić's works: "Goya" (a biographical essay, 1929) and "Conversation with Goya" (a fictional story, 1935).

The study of these two works involves consideration of various issues: generic differences between essay and story (documentary versus fictional), interpretation of Goya's works (especially *The Caprices*, *The Disasters of War*, and drawings) and his poetics, divergence and convergence with essays on Goya written by other contemporary Yugoslav authors (M. Krleža and O. Bihalji Merin).

The analysis is especially focused on "Conversation with Goya", an exceptional story about the creation of Goya as a literary character, his transformation from historical figure to paradigm of the Artist (shift from biography to philosophy of art), the construction of a (verbal) portrait, the use of epiphany as a metaphor and a narrative resource, the use of interior monologue, the construction of two narrative dimensions (mimetic versus fictional), the analogy with the *Portrait of an Artist as a Young Man* by J. Joyce, the interaction between "reality" and fiction, and last but not least – the discrete auto-ironic perspective Andrić has woven into this extraordinary narrative.

**Key words:** Ivo Andrić, Francisco Goya, biographical essay, short story, fiction in art, epiphany as metaphor and narrative technique.

### 1. Tres aspectos del tema Andrić y España

Ivo Andrić fue uno de los más destacados escritores yugoslavos.<sup>2</sup> Como vicedónsul de la Legación del Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos para España y Portugal residió en Madrid desde abril 1928 hasta inicios de agosto 1930, cuando se trasladó a Bruselas. El tema de España aparece en tres de sus obras: el ensayo «Goya» (1929), el cuaderno de viaje «La realidad española y los primeros pasos en ella» (1934) y el relato «Conversación con Goya» (1935).

El tema de la relación de Andrić con España, y la manera en la que se manifiesta en sus obras, permaneció intacto durante muchos años. Estando en Madrid en 1986,

---

<sup>2</sup> Ivo Andrić (1892-1975) nació en la villa Bosnia de Višegrad, vivió en Sarajevo, Zagreb y Belgrado. Estudió en Zagreb, Viena, Cracovia y Graz, donde consiguió su doctorado en historia en 1924. También residió en varios países donde desempeñó cargos diplomáticos en los años veinte y treinta: Rumanía, España, Bélgica, Suiza, y Alemania, donde fue embajador. Fue el único escritor yugoslavo que recibió el Premio Nobel (en 1961 por su novela *Un puente en el Drina*).



participé en las Jornadas Culturales Eslavas de la Universidad Complutense de Madrid celebrada en febrero de ese año con una ponencia titulada «Ivo Andrić y España», la que se publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1989. Lo menciono por varias razones. Primero, porque marca el inicio de la serbística en España en la época posfranquista y porque fue el primer trabajo publicado sobre el tema de Andrić y España.<sup>3</sup> Además, fue una manera de contribuir al homenaje a Andrić a propósito del aniversario de su estancia en España.<sup>4</sup> Lo menciono también porque en ese artículo constaté que el tema de Andrić y España tenía tres aspectos.

Su primer aspecto es la relación de Andrić con el mundo de los sefardíes de Bosnia. Durante los años de su infancia y juventud en Travnik, Andrić entabló una amistad con Kalmi Baruh. Los dos hicieron sus doctorados en las universidades de Austria. Baruh luego fue el iniciador de los estudios sefardíes y padre de los estudios hispánicos en Yugoslavia (Vidaković Petrov 2016), mientras que Andrić emprendió su carrera diplomática y literaria como uno de los más destacados escritores yugoslavos en la época de entreguerras. Pero el aspecto sefardí, a pesar de ser un asunto muy interesante que he abordado en mis investigaciones posteriores, no es tema de interés en este momento. Sería suficiente señalar que Andrić conoció un aspecto de España por mediación de los sefardíes y su memoria cultural de España, una memoria filtrada por las experiencias históricas de la comunidad judeo-española de Bosnia.

El segundo aspecto es el que se basa en el contacto directo de Andrić con la realidad española durante su estancia en el país. Se trata de experiencias vividas y captadas de manera individual y personal. Son experiencias cotidianas, comentarios sobre Madrid, observaciones de las costumbres españolas o monumentos históricos y culturales, apuntes de algunas canciones populares o expresiones idiomáticas, escritos en uno de sus cuadernos (Đorđević Mironja 2017). Además, Andrić era un ávido lector, así que en sus textos aparecen también indicios de sus lecturas de escritores españoles. La nueva imagen de España que surgió de su experiencia directa y lecturas literarias españolas se manifiesta en su cuaderno de viaje «La realidad española y los primeros pasos en ella» (Andrić 1963c).

---

<sup>3</sup> F. J. Juez Gálvez escribe lo siguiente en «Para la historia de la serbística española»: «No obstante, durante los primeros años de esa Filología Eslava *in fieri* encontramos simbólica presencia de los estudios serbocroatas por medio de las ponencias de sendas profesoras belgradenses en las dos primeras ediciones de las Jornadas Culturales Eslavas de la UCM, a saber (citamos literalmente, según los programas impresos correspondientes) “Doctora Krinka Vidakovic-Petrov, profesora del Instituto de Literatura, Belgrado: Ivo Andrić y España” (19-II-1986) y “Doctora L. Samurovic, Jefe de Cátedra de Español, Universidad de Belgrado: Vuc Stefanovic Karadic, Reformador de la lengua serbocroata” (26-III-1987)» (Juez Gálvez 2020: 422)

<sup>4</sup> En 1987 las autoridades municipales de Madrid colocaron una placa conmemorativa dedicada a Ivo Andrić en el edificio que había sido su residencia en la Calle Velázquez 27.

En este marco aparece un nuevo tema relacionado con el contacto directo de Andrić con las obras de Goya. Es un tema aparte que nos interesa en este momento. Se manifiesta en dos obras de Andrić: el ensayo «Goya» y el relato «Conversación con Goya». Conviene acercarse a los dos textos a la vez porque donde acaba el ensayo empieza el relato. El tema de Goya pasa de un género a otro, abriendo una serie de cuestiones interesantísimas desde el punto de vista de los estudios literarios.

## 2. El ensayo biográfico

Andrić llegó a Madrid en abril de 1928, justo cuando se inauguraba la celebración del centenario de la muerte de Goya. Su ensayo sobre Goya, publicado en 1929, empieza con una referencia a este acontecimiento cultural.

El primer contacto directo de Andrić con la cultura española se efectuó a través de las obras excepcionales de Goya. Y parece que todo lo demás que Andrić seguro que vio en el Museo del Prado se desvanecía frente a la fuerza artística de los lienzos, grabados y dibujos de Goya, muchos de estos últimos presentados al público por la primera vez.

El mismo Andrić resaltó la impresión que le dejaron las obras de Goya cuando en una entrevista comentó que la exposición duró seis meses, que él iba «a verla cada o casi cada semana» y que fue allí, en la galería del Prado, «donde surgió mi deseo de escribir un ensayo sobre Goya» (Jandrić 1977: 28). El ensayo «Goya» fue el resultado directo de esos repetidos diálogos imaginados con la obra de Goya, mientras que «La conversación con Goya» se plasmó gradualmente a partir de los ecos que seguían resonando en su memoria varios años después de la exposición, cuando Andrić ya se había marchado de España. Así lo sugiere la conclusión de su ensayo: «Goya le impresiona, asombra, horroriza y entusiasma. Y usted se va, viaja por el mundo y pasa por otros museos, pero jamás podrá olvidar a Goya» (Andrić 1963a: 105–106).

Después de esta introducción, el ensayo sigue como una narración que integra tres pautas: la biografía de Goya, la historia de su obra y los comentarios de Andrić.

Andrić presenta los datos de la vida pública y privada de Goya que uno podría encontrar en cualquiera de las varias biografías de Goya que circulaban durante la exposición conmemorativa en el Prado. La narración es cronológica, como suele ser en los ensayos biográficos. Andrić, al igual que otros biógrafos de Goya, subraya el cambio radical que dividió la vida del pintor en dos períodos muy distintos. En el primero, el joven Goya es «un español tal y como lo ha creado Dios», que expresa su visión individual de la realidad, manifestando una misteriosa fantasía y un «infinito amor por las formas y movimientos de la vida española que es una vida de doble intensidad» (Andrić 1963a: 108). Sigue la historia de su vínculo con la corte, la serie de retratos de la familia real y otros miembros de la élite social, la historia de su relación con la Duquesa de Alba y los retratos de las dos majas, cuyo cuerpo perfecto y sumamente sensual contrasta con su



mirada «mineral». Entonces ocurre una ruptura: la enfermedad de Goya y la sordera que caracterizan la segunda etapa de su vida. Justo cuando sus éxitos culminan, escribe Andrić, empieza «un descenso a la oscura mitad de la vida y obra de Goya que [...] produjo obras de gran valor, sin las cuales Goya no ocuparía tan alto y apartado lugar entre los pintores españoles y europeos» (Andrić 1963a: 111-112). En esta segunda etapa Goya hizo los cuatro álbumes de grabados – *Los Caprichos*, *Los Disparates (Proverbios)*, *Los desastres de la guerra* y *La Tauromaquia* – y un gran número de dibujos, la mayoría de ellos desconocidos durante su vida.

La atención de Andrić se centra a continuación en estas obras. Cuando escribe sobre ellas, Andrić ya no es un ensayista que presenta datos factográficos, sino un artista que responde e interpreta las obras de Goya. Andrić nota en estas obras la mezcla de apariciones nocturnas, producidas por un espíritu en agonía, con caricaturas sociales de afilada ironía y sarcasmo. Es como si Goya estuviera desnudando la realidad, quitándole las máscaras, resaltando faltas humanas, pasiones incontrolables, pecados escondidos y toda clase de monstruosidades psicológicas y morales, incluyendo la brutalidad deshumanizadora de la guerra.

En estos segmentos Andrić escribe como un artista fascinado con las obras de otro. Andrić resalta la relación complementaria entre lo visual y lo verbal, citando los «títulos» que acompañan los grabados y dibujos de Goya. Son inscripciones en forma de preguntas, comentarios, consejos, críticas «llenas de ironía, desdén o compasión». Andrić comenta que «cuando los títulos de ciertos dibujos se conectan, parecen un diario filosófico-sentimental» cuya ironía tiende a tapar «la impotente amargura del artista o su vana compasión» (Andrić 1963a: 119). Lo mismo han sugerido historiadores de arte posteriores, subrayando que Goya con estos «títulos» llevaba un diálogo con sus creaciones ficticias.<sup>5</sup> El diálogo entre el pintor y sus creaciones es complementario con lo que Andrić, a propósito de *Los desastres de la guerra*, entiende por «el diálogo interior» de Goya:

*¿Por qué?* escribe Goya en el pie de una escena donde tres soldados ahorcan a un cautivo en una salvajada. El viejo sordo, enfermo y solitario tenía tiempo para reflexionar sobre la pregunta que se había planteado a sí mismo. Entonces, como a continuación de ese sufrido diálogo interior en el cual una pregunta eclipsaba la siguiente, escribe bajo una escena aún más horrorosa de bestialidades de guerra: *No se puede saber por qué* (Andrić 1963a: 119).

---

<sup>5</sup> «Another singular feature of Goya's drawings is that they usually have a caption, text or inscription related to the contents of the drawing and this caption reveals much of the artist's personality and his state of mind when each drawing was conceived (...) Goya seems to converse with his creatures; he advises them, reproaches them, questions them as if he had entered into a relationship with the characters born of his pen and brush» (Lafuente Ferrari 1980: 30-31).

Andrić contextualiza los grabados y dibujos escribiendo sobre los acontecimientos históricos que influyeron en la vida de Goya, ante todo la ocupación francesa, los conflictos sociales y políticos, el comportamiento del rey y la corte, las faltas humanas como son las injusticias, pecados, supersticiones y prejuicios. Resumiendo su impresión de las obras de Goya de su segunda época, Andrić cita dos versos de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire: «Voilà le noir tableau qu'un un rêve nocturne / Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant». (Baudelaire *apud* Andrić 1963a: 114). El nihilismo de Goya, escribe Andrić, halló una expresión algo «naive» en un dibujo donde se ve la mano de un esqueleto que desde la tumba ofrece un mensaje del otro mundo – un papelito en el cual está escrita la palabra «Nada».

Los párrafos finales del ensayo cuentan los últimos años de Goya en Burdeos y su muerte. Así concluye el ensayo que manifiesta, por un lado, el entusiasmo de Andrić por Goya, experimentado en una exposición extraordinaria en Madrid, pero, por otro, una ambición modesta del autor que ni siquiera quería firmar este texto cuando se publicó en la revista *Srpski književni glasnik* en 1929. El propósito de Andrić era el de presentar a Goya al público yugoslavo sin otras ambiciones.<sup>6</sup> Es evidente la profunda impresión dejada por la obra de Goya, pero no hay indicación de que cinco años más tarde Goya, y especialmente sus *diálogos con sus creaciones* y su *conversación confesional interior* reaparecerán como inspiración del relato «Conversación con Goya».

Ésta última obra de Andrić (1935) sugiere varios temas de interés para el investigador: la génesis del cuento, el paso de un género a otro (del ensayo al relato), la estructura narrativa, la epifanía como metáfora y recurso narrativo, la relación entre realidad y ficción, también entre autor real y autor implícito, etc.

Antes de visitar algunos de estos temas conviene contextualizar el ensayo de Andrić e iluminar su relación con otros dos autores yugoslavos que también escribieron ensayos sobre Goya: Miroslav Krleža y Oto Bihalji Merin.

### 3. Krleža, Andrić y Bihalji Merin

Miroslav Krleža (1893–1981) publicó su ensayo «Francisco José Goya y Lucientes» en 1926, tres años antes que Andrić. Su ensayo salió en la revista *Obzor* de Zagreb.

---

<sup>6</sup> El ensayo apareció en *Srpski književni glasnik* (El heraldo literario serbio), una de las más importantes revistas yugoslavas de ese tiempo. Sin embargo, Andrić no atribuía demasiada importancia a este texto, lo que comprueba su decisión de publicarlo bajo un pseudónimo (R.R). Pocas noticias de la cultura española llegaban a las revistas yugoslavas de entreguerras. Aparte de clásicos como Cervantes y escritores de la Edad de oro, los autores españoles más traducidos en esa época fueron Vicente Blasco Ibáñez y Miguel de Unamuno. El ensayo de Andrić despertó el interés del público yugoslavo por Goya.



Posteriormente fue revisado y reimprimido varias veces tanto antes de la Segunda Guerra Mundial como después (Krlježa 1926, 1927, 1932, 1948, 1977).

En este ensayo Krlježa cuenta que había imaginado un proyecto que llamó «pentalogía épica». Su intención era la de escribir cinco dramas dedicados cada uno a los cinco personajes monumentales de la historia y cultura humana. Los cinco escogidos eran Jesús Cristo, Miguel Ángel, Cristóbal Colón, Emanuel Kant y Goya. Entre ellos figuran dos pintores, Miguel Ángel y Goya, lo que indica la importancia que Krlježa atribuía a artistas, especialmente pintores. Sin embargo, su plan se materializó sólo parcialmente:

Cristo, Miguel Ángel y Colón se inflaban y dispersaban como las nubes. Kant se quedó como una idea en el cuartel de Federico el Grande (un jacobino que en las largas noches de invierno conversa con sí mismo en monólogos infinitamente largos), mientras que Francisco José de Goya y Lucientes sigue rondándome como una vieja herida (Krlježa 1977: 65).

El proyecto de Krlježa era épico. Los cinco personajes aparecían en la visión de Krlježa como protagonistas de la lucha perenne por cuidar la civilización y hacerla avanzar. Krlježa, el intelectual comunista *par excellence*, subrayaba la influencia de factores históricos y sociales que producían la necesidad de cambios revolucionarios en todos los aspectos – sociales, políticos, culturales, estéticos. Sus héroes, por lo tanto, aparecían como grandes revolucionarios. Por eso no sorprende que Krlježa dedicara su drama *Cristóbal Colón* (1924) a Lenin. Aunque posteriormente rescindida, la dedicación sugería analogías entre los dos «revolucionarios», uno con el estatus públicamente establecido (Colón), el otro controversial en Yugoslavia, donde el partido comunista estaba bajo prohibición desde 1920.

Krlježa no escribió el drama protagonizado por Goya. Escribió un ensayo con elementos metapoéticos y confesionales. El ensayo es un eco de la visión dramática de la vida de Goya imaginada para la «pentalogía épica». Krlježa dedica gran parte de su ensayo a las circunstancias históricas en las cuales transcurría la vida de Goya, sus experiencias personales, su estatus social y cultural, haciendo hincapié en el cambio que ocurrió en su vejez:

Tenía justo ochenta años cuando, como Tolstoy, harto de mentiras, estupideces y pecados humanos, dejó la corte de Madrid, huyó al otro lado de la frontera y falleció en la emigración (...) Esa huida de la realidad de un viejo octogenario sordo, esa última línea vertical antes del final, es un motivo simbólico, y en esa línea audaz que lleva directamente a la muerte se encuentra la magia de un acontecimiento dramático que ejercería fascinación durante siglos. (Krlježa 1977: 64)



Krleža presenta la vida de Goya como un drama, integrando en su ensayo biográfico elementos de su propia obra dramática que no llegó a escribir. Insiste en la analogía con el gran escritor ruso en esa «línea audaz que lleva directamente a la muerte» como recurso dramático («motivo simbólico»). Esto explica el dramatismo que permea el discurso descriptivo del ensayo.

Este se centra en el acontecimiento culminante del drama biográfico, que Krleža describe como una «huida de la realidad». Sin embargo, no se trata de una «huida» sino del paso de una realidad exterior a otra interior. Entre todas las obras de Goya, Krleža destaca la trilogía de grabados – *Los caprichos*, *La tauromaquia* y *Los desastres de la guerra* (omitiendo *Los disparates*). Subrayamos que Krleža los define como «una profunda conversación confesional con uno mismo» (Krleža 1977: 66) o sea un diálogo interior confesional.

A Krleža le gustaba pensar en contextos comparativos. Así como trazó la analogía entre Goya y Tolstoy en un segmento de su ensayo, en otro comparó la obra de Goya con *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare y el *Fausto* de Goethe, comentando que Goya no se parece al «scherzo» del primero sino a una «visión infernal faustiana» (Krleža 1977: 68).

Con un estilo barroco y muchas referencias históricas y culturales, Krleža presentó a Goya como un héroe cultural comparable a los otros cuatro personajes de su «pentalogía» imaginaria. La imagen de Goya que aparece en su ensayo tiende a ser más poética que discursiva a pesar de la gran cantidad de datos históricos y biográficos. Es una imagen épica e hiperbolizada con un fuerte matiz social y ético que al mismo tiempo ilumina su mundo interior, la escena en la que tiene lugar el drama que «ejercería fascinación durante siglos».

Otro autor yugoslavo que escribió sobre Goya fue Oto Bihalji Merin (1904–1993). Aunque fue también escritor, es más conocido como historiador del arte. Krleža y Bihalji Merin fueron dos de los más destacados representantes de la inteligencia de la izquierda política de Yugoslavia.<sup>7</sup> Estuvo en España en 1932 durante la Segunda República y fue testigo de la defensa de la República en la Guerra Civil en 1936, estando con las Brigadas internacionales como periodista. Conoció las obras de Goya durante su primera estancia en España, pero escribió sobre este pintor por primera vez en su libro *Spanien Zwischen Tod Und Geburt*, publicado primero en alemán (Zurich, 1937), después en inglés (Nueva York, 1938) y finalmente en serbio (Belgrado, 1946).

Cuando en 1961 la editorial *Matica srpska* de Novi Sad preparaba la publicación de «Goya» y «Conversación con Goya», Bihalji Merin fue encargado de escribir la

---

<sup>7</sup> El conocido escritor y periodista Arthur Koestler, autor de la novela *El cero y el infinito* (*Darkness at Noon*), calificó a Bihalji Merin como «personaje legendario en París y Berlín en los años treinta» (Ivanji 2004). En esa época Bihalji Merin jugaba un papel importante en la red político-cultural comunista de Europa.



«Introducción». La edición de ambos textos en el mismo volumen sugirió su interpretación conjunta. El primero que adoptó este enfoque fue Bihalji Merin, a quien también debemos las primeras interpretaciones de dos cuestiones que este enfoque sugiere. La primera trata del problema de género. Bihalji Merin califica «Goya» como «una reseña histórico-crítica» (ensayo), mientras que «La conversación con Goya» es «prosa poética» (obra literaria ficcional) (Bihalji Merin 1961: 6). Esta cuestión fue interpretada de diferentes maneras en los textos críticos posteriores. Bihalji Merin abrió la segunda cuestión con el siguiente comentario: «No obstante, cuando Andrić escribía sobre el método creativo de Goya, a mí me parece que expresaba al mismo tiempo su propio Credo [artístico]» (Bihalji Merin 1961: 7). Se trata de la relación entre autor, narrador y personaje.

Bihalji Merin alabó el ensayo de Andrić, escribió mucho más sobre «Conversación con Goya», mientras que varios segmentos de su «Introducción» presentan sus propios comentarios sobre la obra de Goya complementando los de Andrić.

Bihalji Merin vio las obras de Goya en Madrid en 1932 y fue testigo de su evacuación del Prado durante la Guerra Civil. La experiencia viva de las obras de Goya resultó en una fascinación profesional y personal con ellas. «El recorrido del Prado fue para mí como un camino por las fases de la vida de Goya, su desarrollo artístico y subjetivo.» Dos libros extraordinarios dedicados a Goya son prueba de esa fascinación. Ambos serían publicados 50 años después del primer contacto de Bihalji Merin con Goya: *Goya, Caprichos. Their Hidden Truth* (Bihalji Merin 1981a) y *Goya Then and Now. Paintings. Portraits. Frescoes* (Bihalji Merin 1981b).<sup>8</sup> A diferencia de Krleža y Andrić, Bihalji Merin interpretó las obras de Goya desde la perspectiva de un historiador del arte, especialmente uno interesado en señalar la relevancia de Goya en contextos artísticos del siglo XX. A diferencia de Krleža, quien resaltaba lo dramático en el personaje de Goya y su vida, Bihalji Merin se centra en el análisis de su obra y los modelos estéticos que las obras de Goya proyectan hacia épocas posteriores.<sup>9</sup>

Al mismo tiempo, Bihalji Merin subraya dos características del ensayo de Andrić. Resalta que su inspiración para el ensayo surgió «de lo visto y vivido de paso» en los encuentros del escritor con las obras de Goya en la exposición conmemorativa en el Museo del Prado. Y también su manera de presentarlo: un tono «reservado» que «ya en esa época fue característico de Andrić» (Bihalji Merin 1961: 5). En cuanto a Krleža, Bihalji Merin no hace más que mencionar su «ensayo interesante» (Bihalji Merin 1961: 6).

---

<sup>8</sup> Publicados primero en alemán, después en inglés, pero nunca en serbio.

<sup>9</sup> Un ejemplo es el modelo creado por Goya en «El 3 de mayo», la obra inspirada por la resistencia de los madrileños a la ocupación francesa. Sus versiones aparecen en obras de autores de los siglos XIX y XX como son Édouard Manet («Ejecución del Emperador Maximiliano»), Petar Dobrović («La matanza en Šabac 1914»), Picasso («La matanza en Korea»), así como en obras que tratan del Holocausto.



En la actualidad, ambos textos de Andrić son bastante conocidos, los de Bihalji Merin mucho menos, mientras que el ensayo de Krleža ha caído en el olvido.<sup>10</sup>

#### 4. La epifanía como metáfora y recurso narrativo

Aunque Andrić tampoco menciona a Krleža, la comparación de los dos ensayos revela relaciones intertextuales que sugieren algunos puntos de divergencia o convergencia.

El primero es la referencia de Andrić a lo «faustiano» en la obra de Goya. Mientras que Krleža califica la obra de Goya como una visión «faustiana», Andrić opina que «no hay nada...faustiano en ella». Lo que sí hay, opina Andrić, es nihilismo. En la visión de Goya no hay dualismo – los dos mundos que predica la religión (uno de aquí y otro del más allá) o la ética (uno de dios y otro del diablo) – sino monismo. La realidad es una y la vida del hombre en ella es «un martirio sin consolación celestial». Este mundo único es dramatizado mediante una contradicción interior, pero eso no implica su dualidad. Esto podría ser una referencia al ensayo de Krleža por divergencia.

Krleža comenta que Goya le perseguía como «una herida vieja». Andrić escribe que dondequiera que uno vaya después de haber visto las obras de Goya, no podrá olvidar a éste. Es la misma idea expresada de dos modos: discurso metafórico (Krleža) y descriptivo (Andrić). Este detalle señala una diferencia general entre los dos estilos: el de Krleža, a pesar de la densa factografía, tiende a ser más poético/dramático que el de Andrić, escrito en tono reservado, como ya observó Bihalji Merin.<sup>11</sup> Lo poético del ensayo de Krleža puede ser un eco de la intención frustrada del autor de escribir un drama sobre Goya como parte de su «pentalogía épica». En el caso de Andrić, se nota una separación nítida entre los dos tipos de textos sobre Goya – el ensayo como comentario de la vida y obra de Goya (documental) y el relato como narración literaria (ficcional).

A pesar de esta diferencia, hay un segundo punto de contacto entre los ensayos de Krleža y Andrić. Aunque Krleža describe el personaje de Goya en términos dramáticos y épicos congruentes con la idea básica de su «pentalogía», el Goya que después de todo sigue volviendo como «una herida» es muy diferente:

---

<sup>10</sup> T. Brajović comenta un artículo de Ranko Risojević (1968: 401-402) diciendo que es «el único texto conocido hasta ahora dedicado a la comparación de lo que los dos escritores escribieron sobre el mismo personaje» (Brajović 2012: 81-114, 86-87). Aunque hay un artículo más sobre el mismo tema (v. Brlečić-Vujić 1988: 10), Brajović tiene razón en señalar que el ensayo de Krleža suscitó poco interés entre lectores y críticos.

<sup>11</sup> Aunque Tihomir Brajović (Brajović 2012) interpreta la diferencia general entre los dos ensayos sobre Goya en el marco de la relación elaborada por Nikola Milošević (Milošević 1976), su análisis es mucho más extenso y ofrece ideas nuevas e interesantes. Desgraciadamente, no podemos comentarlas en este artículo debido a restricciones de espacio.



Goya se me presenta a menudo como una tormenta y a menudo ese infeliz viejo me habla con claridad, así que oigo cada palabra y entiendo todos sus pensamientos, incluso los más reclusos, y siento maravillosamente cada trazo de su punzón... Hoy en día Goya es para mí la voz sosegada y serena de un viejo, listo para su último viaje al exilio... Todo acaba en el mol<sup>12</sup> de un alba callada, como cuando la candela se va apagando y las primeras manchas del día aparecen en el horizonte" (Krlježa 1977: 65-66).

Esta es la imagen de Goya que aparece en el relato de Andrić, que a diferencia de Krlježa, transformó el Goya histórico en un personaje ficcional, o sea literario.

Además, Andrić construyó la estructura narrativa alrededor de un personaje literario que se presenta como *retrato* de Goya, siendo la parte más importante del relato el monólogo interior o confesional del personaje. En un sentido, lo que hizo Andrić es análogo a lo que hizo Joyce, pero en vez de ofrecer el retrato de un artista joven en una novela (*Portrait of an Artist as a Young Man*), Andrić presenta el retrato de un artista viejo (Goya) en un relato corto. Volveremos a esa analogía más tarde.

En este momento conviene señalar que el Goya de Andrić es muy parecido al Goya que sigue volviendo a Krlježa en sus pensamientos: es viejo e infeliz, habla con voz serena y sosegada, sus palabras se oyen igual que sus *pensamientos*, es como una aparición que se desvanece cuando se apaga la luz interior (de la candela) y aparece la luz exterior (del alba). En esta descripción de Krlježa, igual que en el relato de Andrić, Goya es un fantasma análogo a personajes que habitan la imaginación, el sueño, la memoria y la ficción literaria.

En «Conversación con Goya» es un personaje creado por el narrador del relato, mientras que el acto de creación está presentado como una epifanía.

La epifanía es una metáfora de la creación de un personaje literario (análogo al *retrato* que hace un pintor), pero en este caso concreto es al mismo tiempo el acontecimiento crucial de la fábula. La epifanía produce una nueva situación: la presencia de Goya (muerto hace más de un siglo) en el mundo del narrador (contemporáneo a Andrić). Es la intrusión del pasado en el presente, de la ficción en la realidad, de lo intangible en el mundo material. Y ocurre en una taberna modesta que recuerda a la taberna bíblica. Mientras que aquella dejó pasar la oportunidad de ser el lugar de la epifanía, la del arrabal de Burdeos lo fue.

La epifanía, en este caso, supone la existencia de dos dimensiones paralelas. En un momento extraordinario/epifánico se efectúa el contacto entre ellos. Este facilita la

---

<sup>12</sup> Semitono en música.

manifestación de algo perteneciente a una dimensión en la dimensión del otro.<sup>13</sup> En el relato de Andrić, la epifanía se refiere a la manifestación del personaje literario/ficcional en lo que el lector percibe como la realidad material/mundana del narrador (una taberna en un arrabal de Burdeos) que Andrić ya había presentado como un sitio de encuentro de lo posible y lo imposible, el pasado y el presente, los muertos y los vivos.

Aunque en el relato aparecen dos voces primarias, una del personaje-narrador y otra del personaje designado como Goya, estas se manifiestan en dos mundos paralelos. La sugerencia de Andrić de que se trata de un diálogo o sea una conversación *con* Goya es sólo una ilusión que el mismo narrador disipa: «Así continuamos la conversación que en realidad fue un monólogo de Goya sobre él mismo, el arte, las cosas generales del destino humano» (Andrić 1963b: 123). Es un monólogo interior y el único que puede oír a Goya y al narrador es el lector que está fuera de la ficción literaria.

## 5. La construcción de la dimensión real

La dimensión realista, o sea mimética, se construye a través del personaje-narrador. Lo que sabemos de este personaje es sólo lo que el lector puede deducir de su narración que es homodiegética. La narración de este personaje anónimo consta de informes, descripciones (de paisajes, objetos, gente, acontecimientos, situaciones), impresiones y meditaciones. Su informe empieza con «...me quedaba una veintena de kilómetros hasta Burdeos». La oración siguiente contiene descripción y meditación: «...noté al lado derecho de la carretera grandes postes [...] seguí conduciendo pensando todo el tiempo en la similitud entre las catedrales esbeltas y envejecidas y estas torres de acero». Paseando por uno de los arrabales de Burdeos el narrador llega al sitio donde tendrá lugar el acontecimiento principal: «... ya cansado me senté en frente de una taberna [...] cerca de la taberna, en un prado...estaban armando una tienda de circo [...] estas pequeñas tabernas en los arrabales...son más o menos iguales en todos los sitios y no cambian con los tiempos y las modas». La descripción cede a sus pensamientos y su imaginación: «Llevando en mis ojos la imagen de estas catedrales modernas, en las que en cada momento ocurre un milagro, me parecía que mi pensamiento y mi imaginación se desarrollaban con más facilidad y rapidez resucitando tiempos pasados y gente fallecida». Así, la narración (pre-epifánica) prepara al lector para el milagro, pero no el de la tecnología moderna que los produce cada día, sino un *milagro* excepcional: la aparición de Goya que empieza su monólogo.

---

<sup>13</sup> En el cristianismo, es la manifestación de la dimensión sacra y espiritual en la realidad mundana y material. La epifanía es la festividad religiosa que se celebra el día 6 de enero, en que los cristianos conmemoran la adoración de Jesús por los Reyes Magos y su aparición y manifestación al mundo.



El tiempo de la epifanía coincide con un personaje, una voz y un monólogo del otro mundo. Es la manifestación de la «realidad» interna de la obra artística (una ficción) en la realidad externa del creador. Cuando se apagan la luz y los ruidos, termina la epifanía y Goya sale de la escena (la taberna). En ese momento se reanuda la narración (post-epifánica): el personaje-narrador vuelve a su hotel, al día siguiente espera la puesta del sol, se va a la taberna en aquel arrabal, espera a Goya, pero él no viene, pide papel y pluma para escribir el monólogo de Goya, sale de la taberna, busca a Goya en la multitud de gente que había venido al circo, no lo encuentra. «Tenía que dejar de buscar lo que no se puede encontrar», dice el narrador, concluyendo su narración: «Al día siguiente, temprano por la mañana, me marché de Burdeos para siempre» (Andrić 1963b: 147).

Su narración imita un cuaderno de viaje con la típica convención de comienzo/ entrada y fin/salida. Describe un paisaje contemporáneo (postes telegráficos, coche), un ambiente modesto (un arrabal de Burdeos) y un sitio genérico (una taberna local) situada entre dos extremos espaciales representados por la iglesia (lo celestial) y el circo (lo mundano). La narración empieza proyectando una imagen realista del ambiente, pero poco a poco algunos elementos asumen significado simbólico.

## 6. La construcción de la dimensión ficcional

En este caso, la epifanía no ocurre como un relámpago, sino como una presencia casi imperceptible y frágil, tanto que el narrador se queda mudo, temiendo que «el viejo» pudiera desaparecer «como hacen las apariencias» (Andrić 1963b: 125).

Mientras la narración del personaje anónimo es inaudible para Goya, la escucha el lector, que nota que el narrador interrumpe el monólogo de Goya sólo tres veces con comentarios que describen el aspecto de Goya y su manera de hablar.

En el primer comentario aparecen dos detalles que iluminan la construcción de la dimensión ficcional. El primero es la descripción de la voz de Goya: «...el viejo hablaba con una voz turbia de pecho, que sólo de vez en cuando subía a la garganta como una llama que no se dejaba atenuar ni esconder» (Andrić 1963b: 125). No es *voz*, sino *llama* que asciende de una oscura profundidad (¿del alma, del subconsciente, del misterio?). La sinestesia fusiona los sentidos. Sugiere una versión atenuada de la imagen de la lava ascendiendo de la profundidad de la tierra hacia la boca del volcán para salir fuera.

El segundo detalle es la descripción de la mano de Goya. Conviene realizar una digresión volviendo al monólogo de Goya. Entre los temas elaborados está la teoría del retrato:

...en cada cuadro siempre hay un solo sitio que produce la ilusión de la realidad, la del observador. Es el único objeto importante y crucial, como la firma en un pagaré. Ese objeto

pueden ser los ojos o la mano o simplemente un botón de metal iluminado de una manera especial (Andrić 1963b: 138).

La mano de Goya, que el personaje-narrador describe, es su instrumento de creación, pero aún más importante es ese detalle crucial en el *retrato de Goya*. Su función es la de mantener la ilusión de realidad (verosimilitud) de la ficción artística/literaria. Todo lo demás en el retrato de Goya es borroso: Goya está escondido bajo el sombrero y la capa, la cara casi no se ve, hay una niebla alrededor de sus ojos. Lo único que se presenta claramente es su mano, que evidentemente no es de este mundo:

Una mano asombrosa, como una raíz-amuleto mágica, nudosa, gris, fuerte y seca como un túmulo en el desierto. Esa mano vive, pero su vida es la de una piedra. En ella no hay sangre ni jugo ninguno, es de una materia que desconocemos. No es una mano para estrechar ni acariciar, ni para recibir ni dar. ¿Mirándola, uno se pregunta con miedo si esto es algo que podía hacerse de una mano humana? (Andrić 1963b: 124–125).

Imita una mano humana, pero no lo es. Es tenebrosa, mágica, misteriosa, de una materia desconocida, al mismo tiempo muerta y viva, se esfuma como la arena y es fuerte como la piedra. Es el símbolo de la creación y la obra de arte. Viene de «la nada», «la oscuridad de la inexistencia» que el artista rescata como trozos de vida y sueño humanos: «Nosotros [los artistas] sentimos que estamos arrebatando algo de alguien, rescatándolo de un mundo oscuro e integrándolo en otro que desconocemos, quitando de la nada y vertiéndolo en algo que no sabemos qué es» (Andrić 1963b: 126–127).

La epifanía transmite la imagen de la creación y la historia del proceso creativo representado por un pintor extraordinario, Goya, en un relato creado por un escritor extraordinario, Andrić.

## 7. Conclusión: El retrato de un artista viejo

El ensayo biográfico es un género documental, así que el retrato del personaje histórico, en este caso Goya, consta básicamente de datos biográficos. Ya hemos notado que Andrić se distancia del modelo documental del ensayo biográfico cuando interpreta los «títulos» de los grabados y dibujos a través de los cuales Goya «dialoga» con sus propias creaciones. Andrić interpreta los «títulos» como una serie que en su conjunto aparece como «un diario filosófico-sentimental». Algo parecido es el monólogo en «Conversación con Goya». En un sentido secundario es hasta cierto punto biográfico. Sin embargo, en un sentido primario es subjetivo, filosófico y poético. Es el autorretrato de un pintor particular, Goya, que es al mismo tiempo un artista paradigmático.

De allí deriva la analogía con el *Retrato de un artista adolescente*. La novela de Joyce tiene claros elementos autobiográficos. La epifanía que el protagonista vive a finales de la



narración simboliza su decisión de dedicarse a la creación artística. El relato de Andrić es biográfico. Aquí la epifanía simboliza la creación artística *per se* expresada en el monólogo interior de un creador (Goya).

No sin ironía el lector se da cuenta de que este creador (Goya) es un personaje literario creado por otro personaje literario (el narrador anónimo), ambos creados por el autor real – Andrić.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrić, Ivo. «Goja.» *Staze. Lica. Predeli*. Beograd: Prosveta; Zagreb: Mladost; Sarajevo: Svjetlost; Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963a. 105–120. Štampano.
- . «Razgovor s Gojom.» *Staze. Lica. Predeli*. Beograd: Prosveta; Zagreb: Mladost; Sarajevo: Svjetlost; Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963b. 121–147. Štampano.
- . «Španska stvarnost i prvi koraci u njoj.» *Staze. Lica. Predeli*. Beograd: Prosveta; Zagreb: Mladost; Sarajevo: Svjetlost; Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963c. 165–170. Štampano.
- Bihalji Merin, Oto. «Predgovor.» *Zapisi o Goji*. Ivo Andrić. Novi Sad: Matica srpska, 1961. 5–17. Štampano.
- . *Goya, Caprichos. Their Hidden Truth*. New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1981a. Print.
- . *Goya Then and Now. Paintings. Portraits. Frescoes*. New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1981b. Print.
- Brajović, Tihomir. «Andrićev Goja u svetlu komparativnog razumevanja.» *Komparativni identiteti*. Beograd: Službeni glasnik, 2012. 81–114. Štampano.
- Brlenić-Vujić, Branka. «Recepcija Goje u Krleže i Andrića: književna i kulturna komunikacija.» *Odjek* 41.23 (1988): 10. Štampano.
- Đorđević Mironja, Biljana. «Ivo Andrić. Mali notes blok 1929–1930.» *Sveske Zaduzbine Ive Andrića* 34 (2017): 15–79. Štampano.
- Ivanji, Andrej. «Lepi život u paklu.» *Vreme*, 08.01.2004. Štampano.
- Jandrić, Ljubo. *Sa Ivom Andrićem 1968–1975*. Beograd: Srpska književna zadruza, 1977. Štampano.
- Juez Gálvez, Francisco Javier. «Para la historia de la serbística española.» *Srpski kao strani jezik u teoriji i praksi*. Beograd: Filološki fakultet: Centar za srpski kao strani jezik, 2020. 419–428. Štampano.
- Krleža, Miroslav. «Francisco José Goya y Lucientes.» *Obzor*, 25.II.1926. Štampano.
- . «Francisco José Goya y Lucientes.» *Književna republika*, 1927, IV.2. Štampano.
- . «Francisco José Goya y Lucientes.» *Eseji*. v. I. Zagreb: Minerva, 1932. Štampano.
- . *Francisco José Goya de Lucientes*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1948. Štampano.

- . «Francisco José Goya y Lucientes.» *Eseji II – Evropske teme*. Izbor, redakcija i komentari Mate Lončar. Beograd: Sloboda, 1977. 62–70. Štampano.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Goya. Drawings*. Bilbao: Silex, 1980. Print.
- Milošević, Nikola. *Andrić i Krleža kao antipodi*. Beograd: Slovo ljubve, 1976. Štampano.
- Palavestra, Predrag. *Skriiveni pesnik: Prilog kritičkoj biografiji Ive Andrića*. Beograd: Slovo ljubve, 1981. Štampano.
- Risojević, Ranko. «Goja – Andrićev i Krležin». *Putevi XIV.5* (1968): 401–402. Štampano.
- Vidaković Petrov, Krinka. «Kalmi Baruh y los estudios hispánicos modernos en Yugoslavia.» *Estudios hispánicos en la cultura y ciencia serbia: Actas de la Primera conferencia nacional de hispanistas serbios (Facultad de Filología y Artes de Kragujevac, 28–29 noviembre 2014)*. Anđelka Pejović et al. (eds). Kragujevac: Facultad de Filología y artes de Kragujevac, 2016. 161–169. Impreso.

---

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2021

Fecha de aceptación: 06 de abril de 2021





**Tamara Kedić<sup>1</sup>**  
*Samostalni istraživač*  
*Srbija*

## MIT O LEDI I LABUDU POSMATRAN KROZ PRIZMU RUBENA DARIJA („LEDA“) I DELMIRE AGUSTINI („EL CISNE“)

### Rezime

Književni pokret modernizam nastao je na tlu Hispanske Amerike krajem XIX veka i iznedrio je vrlo značajne hispanoameričke pesnike, a sa sobom je doneo i novine u poeziji. Teme potekle iz klasične istorije i mitologije, istočnjačkih civilizacija i prehispanke Amerike obrađivane su na originalan način, što predstavlja jedan od njegovih glavnih novina. To ujedno čini i temu ovog rada koji se bavi obradom grčkog mita sa tačke gledišta nikaragvanskog pesnika Rubena Darija (Rubén Darío, 1867-1916) i urugvajske pesnikinje Delmire Agustini (Delmira Agustini, 1886-1914). U pitanju je mit o Ledi i labudu, te su korpusom obuhvaćene pesme „Leda“ („Leda“) Rubena Darija i „Labud“ („El cisne“) Delmire Agustini. Cilj istraživanja je da se komparativnom analizom ukaže na sličnosti i razlike u obradi gorepomenutog mita. Imajući na umu da je Delmira Agustini deo druge generacije hispanoameričkih modernista, tzv. postmodernista, a Ruben Darío najznačajniji predstavnik hispanoameričkog modernizma na njegovom vrhuncu, interesantno je, s jedne strane, porediti njihovu interpretaciju i viđenje ovog helenskog mita, a s druge strane, ukazati na to u kojoj meri se mitološki i simbolistički elementi usvajaju, prevazilaze i, na kraju, podudaraju u odabranim pesmama. Njihova tumačenja ovog mita se umnogome razlikuju, a do ovakvog zaključka smo došli sistematičnom analizom već pomenutih pesama.

**Ključne reči:** Ruben Darío, Delmira Agustini, grčka mitologija, Leda, labud.

### EL MITO DE LEDA Y EL CISNO OBSERVADO A TRAVÉS DEL PRISMA DE RUBÉN DARÍO («LEDA») Y DELMIRA AGUSTINI («EL CISNE»)

### Resumen

El movimiento literario llamado «el modernismo» se originó en Hispanoamérica, creó una lista de los poetas muy importantes en la literatura hispanoamericana y trajo consigo unas novedades en la poesía. Los temas provenientes de la historia y la mitología clásica, la civilización oriental y la América prehispánica se trataron de forma original, lo que representa una de sus novedades principales. Este es también el tema

---

<sup>1</sup> [tamarakedic996@gmail.com](mailto:tamarakedic996@gmail.com)



de este trabajo dedicado a la elaboración del mito de la mitología griega desde el punto de vista de Rubén Darío (1867-1916) y Delmira Agustini (Delmira Agustini, 1886-1914). Se trata del mito sobre Leda y el cisne y el corpus incluye los poemas «Leda» del poeta nicaragüense y «El cisne» de la poetisa uruguaya. Nuestro objetivo es señalar las similitudes y diferencias en la elaboración del mito ya mencionado mediante el análisis comparativo. Teniendo en cuenta que Delmira Agustini forma parte de la segunda generación de modernistas, de los llamados «posmodernistas», y que Rubén Darío es el representante más importante del modernismo en su apogeo, es interesante, por un lado, comparar sus interpretaciones y visiones de este mito helénico, y por otro lado, señalar en qué medida se adoptan, superan y, en última instancia, coinciden los elementos mitológicos y simbolistas en los poemas seleccionados.

**Palabras clave:** Rubén Darío, Delmira Agustini, mitología griega, Leda, cisne.

#### THE MYTH OF LEDA AND THE SWAN OBSERVED THROUGH THE PRISM OF RUBÉN DARÍO ("LEDA") AND DELMIRA AGUSTINI ("EL CISNE")

##### Summary

The literary movement *modernismo* originated in Spanish America and gave birth to very important poets in Spanish American literature, bringing about novelties in poetry. Topics originating from classical history and mythology, Eastern civilizations and pre-Hispanic America were treated in an original way, which is one of its main novelties. That is also the topic of this paper, which considers the treatment of the Greek myth from the point of view of Nicaraguan poet Rubén Darío (1867-1916) and Uruguayan poet Delmira Agustini (Delmira Agustini, 1886-1914). The myth in question is about Leda and the swan, and the corpus includes the poems "Leda" ("Leda") written by Darío and "The Swan" ("El cisne") written by Agustini. The aim of this article is to point out the similarities and differences in the treatment of the aforementioned myth. Bearing in mind that Delmira Agustini is a part of the second generation of modernists, the so-called postmodernists, and Ruben Darío is the most important representative of *modernismo* at its peak, it is interesting, on one hand, to compare their interpretations and visions of this Hellenic myth, and on the other hand, to point out the extent to which mythological and symbolist elements are adopted, surpassed and, ultimately, matched in selected poems. Their interpretations of this myth differ greatly, and we came to this conclusion through a systematic analysis of the mentioned poems.

**Key words:** Rubén Darío, Delmira Agustini, Greek mythology, Leda, swan.

Kada je reč o hispankom modernizmu, još uvek se vodi polemika o njegovom poreklu. Jedna grupa teoretičara smatra da modernizam vodi poreklo od španske pesničke Generacije '98 dok se druga grupa zalaže za tvrdnju da je on nastao na hispanoameričkom tlu zahvaljujući Rubenu Dariju (Rubén Darío) koji je prvi put upotrebio kovanicu „modernizam“ (*modernismo*) 1888. godine kako bi označio novu grupu pesnika okarakterisanih kao „moderni“. Ovaj književni pravac počiva na romantičarskoj tradiciji i to, pre svega, francuskoj. Modernistički pesnici su verovali da reči imaju moć da promene svet, zbog čega su težili da putem poezije stvore inovativnu koncepciju života zasnovanu na kosmopolitizmu i panteizmu. Težilo se učenom jeziku, a senzualnost i ritmičnost su dobile na značaju. Žena je idealizovana, sinonim za estetski



užitak, te se često peva o Veneri, Ledi i Jeleni Trojanskoj. Elegancija je jedna od primarnih karakteristika modernizma, te se labud asocijativno povezuje s ovim pravcem jer i on, kao i modernizam, postoji i živi da bi bio elegantan i lep (Hernández 2015: 73–75).

Sve ovo nas navodi da tumačimo obradu helenskog mita o Ledi i labudu u hispanoameričkoj poeziji (post)modernizma, a kako bismo je predstavili što detaljnije, analiza će počivati na tumačenju pesme najznačajnijeg predstavnika modernizma, Rubena Darija, i pesnikinje Delmire Agustini (Delmira Agustini), čija je pripadnost modernističkom pravcu još uvek pod znakom pitanja jer njeno stvaralaštvo pokazuje i odlike postmodernizma. Ovo dvoje pesnika od legende o Ledi i labudu stvaraju sopstvenu i međusobno značajno različitu interpretaciju, i to je ono što se nastoji dokazati na stranama koje slede.

Nikaragvanski pesnik Ruben Dario i urugvajska pesnikinja Delmira Agustini su vrlo često, kada se govori o umetničkom ostvarenju, posmatrani kao dvoje pesnika koji uspostavljaju dijalog putem alegoričnih pesama i to prvenstveno kada je reč o unutrašnjoj teskobi u samom činu stvaranja (Pleitez Vela 2016: 93).

Dario je, budući dvadeset godina stariji, izvršio veliki uticaj na Agustini, te ga je ona smatrala svojim „pesničkim ocem“. O njihovoj ličnoj i profesionalnoj bliskosti govori i sledeći citat koji se bazira na Dariovim rečima upućenih pesnikinji: „De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini“ (Darío 2000: 223).<sup>2</sup>

Prve pesme Delmire Agustini, objavljene početkom XX veka jasno pokazuju uticaj modernizma i stila nalik onom koji je Ruben Dario negovao u svojim pismama. Neosporno je da pesnik iz Nikaragve izvršio veliki uticaj na Agustini, ali se ipak u njenom stvaralaštvu primećuje postepeno odvajanje od tipične modernističke tradicije i od Darija kao njenog najvećeg predstavnika. Agustini počinje da stvara na temeljima modernističke tradicije, ali je postepeno deformiše i transformiše kako bi je prilagodila svojoj pesničkoj viziji. Novija istraživanja pokazuju da Delmira Agustini svojom poezijom prevazilazi ideološke i estetske postulate modernizma, kao i njegova retorička sredstva, a za takvo mišljenje je nesumnjivo zaslužna subverzivna upotreba nekih modernističkih simbola i napuštanje utvrđenih pesničkih formi koje su izazvale zaprepašćenje ne samo književnih kritičara, već i buržoazije toga doba (Castillo 1998: 70). Francuski pisac Erve L’Kor (Hervé Le Corre 2001: 242) kaže da je jezik Delmire Agustini, iako modernistički, u suštini erotičan, a njena poezija ljubavna.

Tanja Pleitez Vela (Tania Pleitez Vela 2016: 84) u svom članku „Delmira Agustini, prelazeći i prevazilazeći Dariovu orbitu“ („Delmira Agustini, transitando y superando la

---

<sup>2</sup> „Od svih žena koje danas pišu u stihu, nijedna nije inspirisala moju dušu kao Delmira Agustini.“  
Prevod autora rada, osim ako nije drugačije navedeno.

órbita dariana“) naglašava da Agustini nije prva pesnikinja koja je uvela erotske teme u svoje stvaralaštvo, ali je svakako jedna od žena koje su zbog svoje ekscentrične poezije ostavile najviše traga u istoriji književnosti. Njene preteče u obradi erotskih tema su kubanske pesnikinje Hertrudis Gomes de Aveljaneda (Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814–1873) i Mercedes Matamoros (Mercedes Matamoros, 1851–1906). Ipak, Alberto Sum Felde (Alberto Zum Felde *apud* Pedraza Jiménez 2005: 340), urugvajski historičar, kritičar i esejista, ističe da je „este sentido trascendental de su libido es lo que diferencia genéricamente su poesía de la poesía erótica en general, y en especial del erotismo de otras poetisas modernas“.<sup>3</sup>

Kako ističe Tanja Pleitez Vela (2016: 84):

El centro de la escritura agustiniana radica, precisamente, en la búsqueda de un lenguaje y un simbolismo que expresen el erotismo a partir de una experiencia que se origina en el cuerpo de una mujer. Esto contrasta con la poesía de Rubén Darío que, con su exhibición simbólica de la sexualidad y sus interpretaciones eróticas del mundo, brindó una de las representaciones más convencionales del erotismo, esto es, desde el punto de vista masculino heterosexual.<sup>4</sup>

Mercedes Serna (Mercedes Serna *apud* Pleitez Vela 2016: 84) se pita: „¿Podía una mujer intelectual y poeta continuar con una tradición literaria en que la mujer es objeto sexual, sufre el sadismo del hombre y es víctima de sus fantasías?“<sup>5</sup> Kao odgovor na to pitanje javlja se feministička poetika i retorika Delmire Agustini koja, s jedne strane, nastoji da neutrališe ideološki dualizam karakterističan za modernizam, a proizašao je iz patrijarhalne filozofske (platonske) i religijske (judeohrišćanske) tradicije i da, s druge strane, sruši marginalnu i pasivnu ulogu koju modernistička poetika pripisuje ženi kada je predstavi kao objekat muške požude. Agustini nastoji da figuru žene pripoji falocentričnom svetu kakav je bio modernistički (Castillo 1998: 71–73).

Neizbežno je spomenuti uticaj francuskog parnasizma i simbolizma na hispanoamerički modernizam kom su u amanet ostavili simbol labuda. Setimo se Malarmeovog soneta „Labud“ objavljenog 1885. godine u kojoj je labud simbol pesnika koji se nalazi pred stvaralačkom nemoći jer je zarobljen u zaleđenom jezeru. Pesnik teži

<sup>3</sup> „transcendentalni smisao njenog libida ono što generički razlikuje njenu poeziju od erotske poezije uopšte, a pogotovo od erotizma drugih savremenih pesnikinja.“

<sup>4</sup> „Suština pisanja Delmire Agustini počiva upravo na potrazi za jezikom i simbolizmom koji bi iskazali erotizam iz iskustva koje proističe iz tela žene. To se suprotstavlja poeziji Rubena Darija koji je svojim simboličkim prikazom seksualnosti i svojim erotskim prikazima sveta pružio jednu od najkonvencionalnijih predstava erotizma s tačke gledišta jednog heteroseksualca.“

<sup>5</sup> „Da li je jedna žena intelektualac i pesnik mogla da nastavi književnu tradiciju u kojoj je žena seksualni objekat, trpi sadizam od strane muškarca i žrtva je njegovih fantazija?“



ka savršenstvu i lepoti, ali ga okruženje u kom živi u tome sprečava (Martínez Cuadrado 2001–2002: 91–92). Tako je i Dario, kako bi bez zadržke govorio o svojim osećanjima oslobađajući se bilo kakvih optužbi tadašnjeg vremena i društva na svoj račun zbog erotskih motiva, inspiraciju morao da crpi iz nekog drugog, dalekog univerzuma, što je u ovom slučaju helenski svet sa svojom bogatom mitologijom.

Simbolom labuda bavio se i Pedro Salinas koji, u svom eseju „Labud i sova: beleške o istoriji modernističke poezije,“ (1940) („El cisne y el búho: apuntes para la historia de la poesía modernista”), navodi da labud ima dvostruko značenje u modernističkoj tradiciji; s jedne strane, labud predstavlja senzualnu i telesnu strast koja se temelji na helenskom mitu, a sa druge strane, Salinas ističe romantičarsku i sentimentalnu koncepciju labuda koju je popularizovao Rihard Vagner u svojoj operi *Loengrin* (*Lohengrin*) sredinom XIX veka (Pleitez Vela 2016: 94).

Figura labuda je kod Darija doživljavala transformaciju iz pesme u pesmu. U pesmi „Grb“ („Blasón”) ona je kultura, u „Labudu“ („El cisne”) nova poezija, u pesmi „Ja jurim jedan oblik“ („Yo persigo una forma”) enigma umetničkog stvaranja, a u pesmama o Ledi, kojima pripada i ova, labud simbolizuje erotizam (Pleitez Vela 2016: 94). Kao što je labud u Dariovom pesništvu doživljavao postepenu evoluciju, tako su se menjali i pesnik, i njegova vizija prilagođavajući se promenama u svetu i vremenu u kom je živeo. Iz ovoga se može zaključiti da labud predstavlja suštinu Dariove estetike, njegov ukus za prefinjeno, odabrano, klasično; on je nosilac Dariove kosmovizije i ideala modernističke poetike (Hernández 2015: 85). Silvija Moloj (Sylvia Molloy 1983: 16) objašnjava da je Agustini tokom pisanja svojih pesama „Labud“ i „Nocturno“ („Nocturno”) nužno imala na umu pesme svog preteče Rubena Darija; ali, njen labud je revolucionaran u odnosu na Dariovog, isto kao i slavni sonet Gonsalesa Martinesa (González Martínez) „Uvrni vrat labudu...” („Tuércele el cuello al cisne...”) napisan tri godine ranije. Moloj (Molloy 1983: 16) dalje ističe da se najveći poduhvat urugvajske pesnikinje ogleda u tome što raskida sa Dariovom poetikom transformišući čuveni simbol labuda, dakle, ne odbacujući ga, već inkorporirajući ga u svoju pesmu (za razliku od Gonsalesa Martinesa koji ga u potpunosti zamenjuje drugim simbolom – sovom).

Kada uporedimo sliku Lede (i žene uopšte) u njihovim pesmama, reč je o posve različitim prikazima. To najbolje ilustruju reči Tanje Pleites Vele (2016: 89) koja kaže da:

Darío perfila a la mujer como objeto de deseo y lo hace representándola en dos vertientes: ya sea a través de la imagen de la amada pura, virginal e intangible típicamente romántica, o de la mujer-pasión, es decir, la femme fatale, propia del decadentismo finisecular. En otras ocasiones, a la mujer se le adjudica, como máximo, el papel de intermediaria entre el Poeta-Hombre y el Arte, es decir, se le convierte en la musa inspiradora. Pero Agustini cambia los papeles. Es cierto que, en parte, la uruguayaya reproduce figuras o modelos

femeninos patriarcales; pero la diferencia es que ella los presenta matizados y profundamente erotizados.<sup>6</sup>

Upravo je mit o Ledi i labudu poslužio kao umetnička spona između Delmire Agustini i Rubena Darija koji na primeru pesama sa istim mitološkim okvirom jasno pokazuje različitosti u slobodi i načinu izražavanja i tumačenju pomenutih simbola.

Postoji više verzija ovog mita od kojih jedna kaže da je Leda, žena spartanskog kralja Tindareja, svojom lepotom očarala i samog boga Zeusa. Zeus se preobratio u labuda i bacio joj se u naručje. Potom ju je na silu obljudio. Druga verzija kaže da je Zeus, bežeći od orla koji ga je proganjao, zaštitu potražio u Ledinom naručju. Metamorfozom se preobratio u predivnog labuda i zaveo ju je (Hernández 2015: 76).

Dariova pesma „Leda“ je objavljena u madridskom časopisu *La España moderna* u novembru 1899. godine, iako je napisana sedam godina ranije u San Hoseu, glavnom gradu Kostarike (Martínez Cuadrado 2001–2002: 96). U okviru svog falocentričnog univerzuma, Dario bira, ni manje ni više do vrhovnog grčkog boga, boga nad svim bogovima, kako bi kroz njega izrazio muškost i erotizam. On poseduje apsolutnu moć koja mu omogućava da zadovolji svoja čula i čežnje, ali istovremeno poseduje i najveću slabost prouzrokovanu emocijama, što ga spušta na ravan običnog i zemaljskog. Ako posmatrano ovu pesmu iz drugog ugla, možemo govoriti i o apoteozi Lede, budući da je Zevsova čežnja uzdiže na božanske visine.

Zeus je u Dariovoj pesmi sreo Ledu dok se šetala pored reke Eurote „en las linfas sonoras“<sup>7</sup> (Darío 2001: 121). Interesantno je što Dario za deskripciju vode upotrebljava reč „onda“, a ne „ola“.<sup>8</sup> „Ola“ se odnosi na talase koji su prouzrokovani vetrom, a „onda“ se odnosi na kretanje vode koje je prouzrokovano na neki drugi način. Naslućuje se da je labud u vodi i da on izaziva talasanje. Upotreba prideva *azulado*, odnosno *plavkasto*, sugeriše da je u pitanju podne, jer je plavetnilo vode najizraženije oko podneva, kad je sunce tik iznad jezera. U trećoj strofi saznajemo ko je labud zapravo „olímpico pájaro herido de amor“<sup>9</sup> (Darío 2001: 121), aludirajući na Zeusa. Deo stiha „labios en flor“<sup>10</sup> (Darío 2001: 121) može se interpretirati dvojako. Sa jedne strane, može se tumačiti kao aluzija na mladost, a sa druge strane, konotativno može upućivati na slike erotskog

<sup>6</sup> „Dario oslikava ženu kao predmet požude i to čini predstavljajući je na dva načina: bilo kroz sliku čiste drage, nevine i nedodirljive, tipično romantičarske, bilo kroz sliku strasne, odnosno fatalne žene, tipične za dekadenciju s kraja XIX veka. U drugim prilikama se ženama dodeljuje, uglavnom, uloga posrednika između Pesnika-Muškarca i Umetnosti, odnosno ona postaje muza koja ga inspiriše. Ali Agustini menja uloge. Tačno je da Urugvajka, jednim delom, reprodukuje ženske patrijarhalne figure ili modele, ali razlika je u tome što ih ona predstavlja iznijansiranim i duboko erotizovanim.“

<sup>7</sup> „u zvučnim limfama“

<sup>8</sup> U srpskom jeziku se ne pravi razlika između pojma „onda“ i „ola“. Na srpski se prevodi kao „talas“.

<sup>9</sup> „olimpijska ptica ranjena ljubavlju“

<sup>10</sup> „usne u cvatu“





karaktera, posebno ako mu pridružimo sliku kljuna kao falusnog simbola. Pored mnogih modernističkih elemenata u ovoj pesmi, kao što su „ámbar“, „el lago azulado“, „seda“, „flor“, odnosno „cílibar“, „plavkasto jezero“, „svila“, „cvet/cvat“, boje su takođe važan modernistički element. Kod Darija se boja u svakoj strofi odnosi na određeni deo dana: od zore, odnosno svitanja, pa sve do sumraka, labud menja boje od bele, preko ružičaste, do srebrne. Kljun od cílibara ukazuje na njegovu prozirnost na suncu. Nije slučajna povezanost cílibara sa suncem jer je on simbol sunčeve i božanske privlačne snage, a ponovno rađanje sunca sugeriše večni život, naglašavajući na taj način labudovu, odnosno Zevsovu besmrtnost. Potom, srebro je metal koji se povezuje sa mesecom, a preko njega i sa ženskim telom, i to putem veze između lunarnog i fiziološkog ciklusa žene. Labudova bela boja, koja podseća na sneg, simbolizuje čistotu i povezuje se sa Venerom, boginjom ljubavi koja je belog labuda smatrala svetom životinjom (Lodato 1999: 116–117).

Poslednja dva stiha sadrže aliteraciju, ponavljanje suglasnika „s“, čime se oponaša šuštanje lišća: „del fondo verdoso de fronda tupida / chispean turbados los ojos de Pan“<sup>11</sup> (Darío 2001: 121). Ovom stilskom figurom se na originalan način u poslednjoj strofi uvodi novo lice iz grčke mitologije – bog Pan. Pan je u klasičnoj mitologiji prikazan kao zaštitnik pastira i stada u Arkadiji. Takođe se pripoveda i o Panovoj sklonosti ka skrivanju u šumi i žbunju kako bi krišom posmatrao nimfe, te je njegovo prisustvo u pesmi sasvim jasno. U književnosti se Pan uglavnom povezuje sa seksualnom željom i nagonom (Cuello Privitera 2017: 137). On iz prikrajka posmatra Ledu i Zevsa. U tom smislu, Pan kao nemi posmatrač stoji izvan radnje i čitaoci se mogu poistovetiti s njim.

Dario ovom pesmom u svoju poeziju uvodi nešto novo, do tog momenta nikad viđeno u njegovom stvaralaštvu, a to je silovanje kao sredstvo kom labud pribegava u ophođenju prema Ledi kako bi dostigao zadovoljstvo (Hernández 2015: 85). Ako sagledamo Dariovu pesmu u širem kontekstu, ova novina se mogla protumačiti, kako Ernandes (2015: 85) zaključuje u svom radu „Evolucija labuda u poeziji Rubena Darija“ („La evolución del cisne en la poesía de Rubén Darío“), kao pesnikova poruka da istinsko umetničko stvaralaštvo, poput ljubavi i strasti, počiva na neprestanom sukobu između razuma i osećajnosti, pri čemu je ravnoteža između njih nestabilna i promenljiva jer uvek na kraju jedna sila nadvlada drugu i nametne joj se. Kada bismo nastavili sa tumačenjem mita o Ledi i labudu u Dariovom stvaralaštvu na metaforičkom planu, došli bismo do još nekih mogućih interpretacija. Ako labuda poistovetimo sa pesnikom, a Ledu sa muzom koja je večiti izvor inspiracije, iz njihovog sjedinjavanja se rađa Jelena Trojanska, simbol lepote. Suština se nalazi u alegorijskom prikazu pesnika pred naletom inspiracije koju ne može da kontroliše i iz koje se rađa pesma kao simbol savršenstva (Cuello Privitera 2017: 141).

---

<sup>11</sup> „u zelenkastoj pozadini gustoga žbunja / blistaju zbunjene oči Pana“

Dariove pesme u kojima je labud nosilac najrazličitijih značenja su od neprocenjivog značaja za poeziju napisanu na španskom jeziku jer, kako Maraso (Marasso *apud* Cuello Privitera 2017: 149) kaže, „en grandes alas sacras se eleva el verso castellano“<sup>12</sup>.

Pesma „Labud“ urugvajske pesnikinje nalazi se u zbirci *Prazni kaleži* (*Los cálices vacíos*, 1913) i predstavlja jednu od pesama Delmire Agustini koje su se najčešće koristile kako bi se uspostavio tekstualni dijalog sa Darijem (Pleitez Vela 2016: 98). Pesme posvećene erotskim predstavama libida u pesnikinjinom opusu su kulminaciju doživele u gorepomenutoj zbirci (Lanieri 2002: 423), gde Agustini preuzima panerotizam karakterističan za Dariovu poeziju, ali ga transformiše i prilagođava svojoj pesničkoj estetici, budući da erotizam prisutan u njenim stihovima odstupa od falocentrizma prisutnog u modernizmu (Castillo 1998: 72). Agustini u pesmi „Labud“ daje originalno viđenje već poznatog modernističkog amblema<sup>13</sup> (Oviedo 2001: 36).

Ova pesma se može tumačiti na više načina. Šire posmatrano, „Labud“ je metapesma – pesma o pesmi. U tom smislu, ako govorimo o pesmi urugvajske pesnikinje kao o alegoriji, jezero, koje se pominje na početku, moglo bi, u širem smislu, da predstavlja poeziju, pisanu reč, samoizražavanje, odnosno, stranu ili papir, u užem smislu. U jezeru živi labud – pesnički duh, duša i intelekt, odnosno, pesma.

U kristalno čistom jezeru (pesmi) ogledaju se pesnikinjina osećanja. Na taj način pesma dobija autoreferencijalni karakter. Stih „un cisne con dos pupilas humanas“<sup>14</sup> (Agustini 2000: 255) takođe je metafora. Zenice aludiraju na ogledalo, odraz. Tako posmatrano, u labudovim očima se ogleda stvaranje pesme, a rađanjem pesme, rađa se i ona, lirski subjekt, kao pesnikinja (Beaupied 1996: 135–136).

Kako pesma odmiče, sve je приметniji erotski naboj. Čisto i božansko ustupa mesto erotskom susretu i labud se pretvara u ljubavnika. Za razliku od Dariove pesme, u ovoj pesmi je lirski subjekt onaj koji se nudi labudu s ciljem da ostvari fizički kontakt.

Labud je u pesmi Delmire Agustini nosilac atributa ljudskog bića. Humanizacija labuda je u kontrastu sa parnasovskim modelom labuda kao ideala lepote, poezije i božanstva. Erotizacija labuda se vidi u upotrebi falusnog simbola, npr. „pico en fuego“<sup>15</sup> (Agustini 2000: 255). Kljun takođe može da simbolizuje pero, a *sangre*, odnosno *krv* – mastilo. Lirsko ja nije nemi posmatrač, već aktivno učestvuje u pesmi što dovodi do

<sup>12</sup> „na velikim sakralnim krilima uzdiže se kastiljanski stih“.

<sup>13</sup> Dario i Agustini kreću od istog mita, ali ga predstavljaju na znatno različite načine. Pritom, Agustini ni u jednom trenutku ne ističe direktno da je inspiraciju crpela iz mita, ali se pažljivim iščitavanjem i tumačenjem stihova može podvući određena paralela među njima. Susret Lede i labuda kod Darija je prikazan kao predstava – i čitaoci, i pesnik su izvan radnje i posmatraju scenu. U pesmi Delmire Agustini ne samo što se ne spominje Ledino ime, već se scena odvija u drugačijem pejzažu koji opisuje lirski subjekt. Taj novi ambijent je duboko povezan sa misaonim i nesvesnim (Molloy 1983: 17).

<sup>14</sup> „jedan labud sa dve ljudske zenice“

<sup>15</sup> „kljun u vatri“



pucanja još jedne karike u modernističkoj tradiciji jer žene više nemaju isključivo pasivnu ulogu. „Labud“ preokreće pozicije unutar binarnog odnosa u kom muškarac ima prevlast nad ženom, te ženama dodeljuje aktivnu ulogu. Lirski subjekt ne potiskuje seksualnu želju, ali i ne deluje obezvređeno, već čvrstim glasom izražava svoje najintimnije želje. Očigledno je da pesnikinjin cilj nije bio da naglasi osobine koje se smatraju ženskim vrlinama, poput skromnosti i čistote, već da istakne tenziju između ličnosti žene i njenih želja. Time se direktno suprotstavlja patrijarhalnoj paradigmi poezije toga doba. Žena je kod Darija uglavnom predstavljena kao predmet posmatranja i divljenja, ona uzbuđuje i budi čežnju, ali se uzbuđenje nikad ne materijalizuje, dok je kod Delmire Agustini ženi dodeljena aktivna uloga, a njen odnos sa muškarcem konkretizovan (Pleitez Vela 2016: 89–90).

Stihovi „sus alas blancas me turban / como dos cálidos brazos”<sup>16</sup> (Agustini 2000: 255) jasno aludiraju na erotski čin. Nakon tog zagrljaja, u pesnikinjinom labudu se, za razliku od Dariovog, javlja vrelna manifestovana kroz prikaz vatre i crvene boje: „ardieron”, „rubí”, „fuego”, „rojo”, „pico quemante”, „pico de fuego”, odnosno, „gorele su”, „rubin”, „vatra, crveno”, „kljun u plamenu”, „vatreni kljun”, itd. Tu su suprotstavljene prikazi labuda kod ovo dvoje autora – sve jača groznica pesnikinjinog labuda, i sve veća ispraznost, gubitak boje i hladnokrvnost Dariovog labuda u trenutku silovanja.

Stihovi „Pero en su carne me habla / y yo en mi carne le entiendo”<sup>17</sup> (Agustini 2000: 256) udaljavaju Agustini od Darija, jer je prikazan drugačiji vid komunikacije, odnosno, zapaža se dobrovoljna interakcija između žene i labuda, na obostrano zadovoljstvo (Molloy 1983: 16–18).

Na kraju pesme Delmire Agustini, lirski subjekt i labud su obeleženi različitim bojama. Labud je crven zbog svog poetskog i erotskog susreta sa lirskim subjektom koji ostaje bled i iscrpljen posle strastvenog čina. Stihovi „Y yo parezco ofrecerle / todo el vaso de mi cuerpo...”<sup>18</sup> (Agustini 2000: 256) narušavaju uobičajenu erotsku sliku. Crvena boja aludira na gubitak nevinosti i na porođaj. U ovom kontekstu, iz poslednje strofe možemo zaključiti da se u sjedinjavanju labuda i pesničkog „ja” povezuju lirski glas i sopstvene misli, iz čega se rađa pesnikinja. Dakle, kada krv (mrlje od mastila) ispune labuda (ispiše pesmu), tada labud „hunde el pico en mi regazo / y se queda como muerto...”<sup>19</sup> (Agustini 2000: 257), odnosno, ostaje miran, smiren, te aludira na statična slova ispisana na hartiji. Rađanje pesme predstavlja rađanje i afirmaciju same pesnikinje. Dublje posmatrano, susret lirskog subjekta i labuda u pesmi urugvajske autorke ujedno predstavlja i susret

<sup>16</sup> „njegova bela krila me uznemiravaju / poput dve tople ruke”

<sup>17</sup> „Ali u svom telu mi govori / a ja ga u svom telu razumem”

<sup>18</sup> „I čini mi se da mu nudim / svu tečnost svoga tela...”

<sup>19</sup> „zaranja kljun u moje krilo / i izgleda kao da je mrtav...”



Delmire Agustini i Rubena Darija. Taj labud (Dario) izgleda kao da je mrtav, odnosno, pobeđen, osvojen od strane Delmire Agustini (Beaupied 1996: 137–139). Makar morala da piše „al margen del lago claro“<sup>20</sup> (Agustini 2000: 256), odnosno, izvan modernističkog kanona, pesnikinja je samoj sebi dovoljna.

## Zaključak

Komparativna analiza pesama koje su obuhvaćene korpusom ovog rada dala je značajne rezultate. Utvrđene su sličnosti u samom pristupu helenskom mitu o Ledi i labudi, a posebno su istaknute razlike u njihovoj pesničkoj obradi. Dario je u svom stvaralaštvu pružio konvencionalnu sliku ljubavi i seksualnosti protiv koje se pobunila Delmira Agustini pružajući otpor putem pisane reči i stvarajući na taj način neskvadišnju poeziju. Pod „nesvakidašnjim“ se podrazumeva pesnikinjina hrabrost da obradi ljubavne teme erotskog karaktera, ali je upravo to dovelo do nastanka nove dimenzije i viđenja ljubavi s tačke gledišta žene s početka XX veka. Baveći se temama koje se tradicionalno smatraju „muškim“, Delmira Agustini narušava tradicionalni modernistički obrazac, igra se simbolima, stvara sopstvene simbole ili već postojećim daje sasvim nova značenja, što je protumačeno kao drskost.

Dario je stvorio sopstveni pesnički mikrokosmos u kom je labud poistovećen sa pesnikom i poezijom uopšte. Nikaragvanski pesnik je svojim delima obuhvatio široku lepezu značenja koja se asocijativno povezuju sa simbolom labuda na koji se oslanjaju mnoge pesničke tradicije. Poetika urugvajске pesnikinje je zasnovana na tim tradicijama, ali se postepeno odvajala od njih.

S jedne strane, peruanski pisac i književni kritičar Hose Migel Oviedo (José Miguel Oviedo 2001: 36) zamera Delmiri Agustini to što se pridržavala modernističkog književnog kanona i paradigme, zbog čega je njena književnost u trenutku stvaranja patila od nedostatka originalnosti i već „istrošenih“ modela, i kaže da je „su gran pecado literario fue resignarse a ser tradicional cuando pudo ser original“.<sup>21</sup> S druge strane, španski istoričar književnosti Pedrasa Himenes (Pedraza Jiménez 2005: 339) navodi da je Delmira Agustini jedinstvena pesnikinja svoga doba i da njena originalnost leži upravo u hrabrosti što se usudila da piše na drugačiji način. Ipak, i Pedrasa Himenes je svestan činjenice da „originalno“, prema uobičajenom mišljenju, mora podrazumevati raskid sa prethodnom tradicijom i modelima.

---

<sup>20</sup> „na ivici bistrog jezera“

<sup>21</sup> „njen veliki književni greh bio to što se podvrgnula tome da bude tradicionalna kada je mogla da bude originalna“



Čitajući stihove Delmire Agustini i Rubena Darija, i nakon više od jednog veka od njihove smrti možemo pratiti kako ovo dvoje izuzetnih pesnika komuniciraju putem modernističkog pesničkog jezika poigravajući se rečima, čulima, simbolima, bojama, motivima i temama. Ove dve pesme su kao lice i naličje jedne iste kovanice iz koje zrači sjaj simbolizma, modernizma i postmodernizma, i sve to u okrilju helenske mitologije.

## BIBLIOGRAFIJA

- Agustini, Delmira. «El cisne.» *Poesías completas*. Magdalena García Pinto (ed.). Madrid: Cátedra, 2000. 255–257. Impreso.
- Beaupied, Aída. «Otra lectura de ‘El cisne’ de Delmira Agustini.» *Letras Femeninas* 22.1/2 (1996): 131–142. JSTOR. Web. 13.12.2019.
- Castillo, Jorge Luis. «Delmira Agustini o el modernismo subversivo.» *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 27.2 (1998): 70–84. JSTOR. Web. 15.12.2019.
- Cuello Privitera, Tatiana. «El símbolo del cisne en Rubén Darío.» *Revista de Literaturas Modernas* 47.1 (2017): 135–150. Web. 20.4.2021.
- Darío, Rubén. «Leda.» *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*. Francisco J. Díez de Revenga (ed.). Salamanca: Ediciones Almar, 2001. 120–121. Impreso.
- . «Pórtico.» *Poesías completas*. Magdalena García Pinto (ed.). Madrid: Cátedra, 2000. 223. Impreso.
- Hernández, Alexander. «La evolución del cisne en la poesía de Rubén Darío.» *Realidad* 145–146 (2015): 73–88. Web. 30.11.2019.
- Lanieri, Morena Carla. «El imaginario erótico femenino en Delmira Agustini y Alfonsina Storni.» *La penna di venere: scritture dell'ammore nelle culture iberiche. Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*. Vol. 1. Domenico Antonio Cusato e Loretta Frattale (coord.). Firenze: Andrea Lippolis Editore, 2002. 421–434. Web. 27.11.2019.
- Le Corre, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista*. Madrid: Editorial Gredos, 2001. Impreso.
- Lodato, Rosemary C. *Beyond the Glitter: The Language of Gems in Modernista Writers Ruben Darío, Ramon Del Valle-Inclan, and Jose Asuncion Silva*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999. 109–118. Web. 5.12.2019.
- Mártinez Cuadrado, Jerónimo. «El cisne, leit-motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista.» *Anales de Filología Francesa* 10 (2001–2002): 83–99. Web. 25.4.2021.
- Molloy, Sylvia. «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini.» *Revista de la Universidad de México* 29 (1983): 14–18. Web. 12.12.2019.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Postmodernismo, vanguardismo, regionalismo*. Tomo III. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Impreso.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Manual de la literatura hispanoamericana. Modernismo*. Tomo III. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2005. Impreso.

Pleitez Vela, Tania. «Delmira Agustini, transitando y superando la órbita dariana.» *Mitologías hoy* 13 (2016): 83–100. Web. 15.11.2019.

---

Fecha de recepción: 20 de enero de 2021  
Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2021



# DIDÁCTICA



**Flavia Krauss<sup>1</sup>**  
*Universidade do Estado do Mato Grosso*  
*Brasil*

## CONTRATRADUÇÕES LATINO-AMERICANAS E LEITURAS COLETIVAS NA ILHA-BRASIL

### Resumo

Este texto busca contribuir com uma possível inspiração para as didáticas dos estudos hispânicos no mundo. Para tanto, apresenta uma forma de trabalho que vem sendo desenvolvida no interior do Brasil, em Tangará da Serra, no Estado de Mato Grosso – região fronteira com a Bolívia. A partir de estudo anterior (Krauss 2016), dedicado a analisar o trabalho de editoras cartoneras, entendeu-se que seu catálogo é uma porta privilegiada para um trabalho linguístico e literário que se empenhe em ser contra-hegemônico (Palmeiro 2010, Navarro 2020). A experiência iniciou-se com o contato com uma editora boliviana cartonera e, posteriormente, formou-se um grupo de alunas dispostas a traduzir alguns de seus títulos para posterior publicação no Brasil. A esse trabalho, uma das autoras traduzidas, Virginia Ayllón, intitulou de contratradução, já que se coloca na contra-mão do que preponderantemente se traduz na América Latina. Ao longo do trabalho, percebeu-se um produtivo engajamento das alunas no processo de tradução, mas elas não se relacionavam muito entre si. Por essa razão, foi proposto um trabalho de leitura coletiva das obras que estavam sendo traduzidas. A metodologia adotada foram encontros semanais pela plataforma *Google Meet* para diálogo a respeito da obra que era lida. A partir de uma análise interpretativa das reuniões e de entrevistas individuais realizadas com todas as alunas-tradutoras, percebeu-se que essa é uma dinâmica que tem produzido efeitos positivos para a relação que as estudantes de língua espanhola estabelecem tanto com a língua quanto com sua literatura, mas, sobretudo, que esse é um circuito de trabalho que tem contribuído para a desconstrução de certo imaginário que ronda despectivamente nossos vizinhos bolivianos. Desse modo, a partir da transcrição das entrevistas e de trechos de nossos encontros, concluiu-se que essa seja uma prática que em muito tem colaborado para um aprimoramento da leitura da palavra que se oferece como suporte para uma melhoria da leitura de mundo das alunas.

**Palavras-chave:** literatura latino-americana, contratradução literária, tertúlias literárias dialógicas.

---

<sup>1</sup> [flaviakrauss@unemat.br](mailto:flaviakrauss@unemat.br)



## LATIN AMERICAN COUNTER-TRANSLATIONS AND COLLECTIVE READINGS IN ISLAND-BRAZIL

### Summary

In this text, contributing with a possible inspiration for the didactics of Hispanic studies in the world, I present a form of work that we are accomplishing in the countryside of Brazil, in a city called Tangará da Serra, located in the State of Mato Grosso – a border state with Bolivia. As we have previously studied (Krauss 2016) the literary-editorial work carried out by the *Cartonera Publishers* – collectives that manufacture books with cardboard covers and that have gained more and more literary expression in Latin America – we understand that their catalog is a privileged gateway for a linguistic and literary work that strives to be counter-hegemonic (Palmeiro 2010, Navarro 2020). For this reason, I contacted a Bolivian Cartonera Publisher and proposed to coordinate a group of students willing to translate some of their titles for later publication in Brazil. When I realized that the students were engaged in the translation process, but did not relate much to each other, I made a proposal of a work of collective reading of the works that are being translated. Therefore, we meet weekly on the *Google Meet* platform to talk about the work we are reading. From an interpretative analysis of the meetings themselves and also from individual interviews conducted with all student-translators, I notice that this is a sort of dynamic that has produced positive effects for the relationship that Spanish-speaking students establish so much with the Spanish language and its literature, but, above all, that this is a circuit of work that has contributed to the deconstruction of a certain imaginary that surrounds our Bolivian neighbors disparagingly. Thus, from this data, we concluded that this is a practice which has helped a lot for the improvement of the word reading that offers itself as a support to improve the reading of the world of the students.

**Key words:** Latin American literature, literary counter-translation, literary gathering.

### 1. Introdução: os lugares que nos habitam

Como forma de contribuir para este dossiê, tecemos esta reflexão, que se insere no campo das didáticas dos estudos hispânicos, mais especificamente, de uma didática possível em tempos de pandemia e distanciamento social, conforme a temos executado no interior do Estado do Mato Grosso, Brasil, pensando em um diálogo cultural com nossa vizinha Bolívia.

A experiência aqui descrita foi elaborada a partir de uma concepção de trabalho que preza mais pelo acontecimento (Pêcheux 1983) que pelo policiamento. Nesse âmbito, a proposta de ensino de língua e literaturas espanhola e hispano-americana aqui apresentada parte da noção de educação inspirada em Larrosa (2018: 36–37), por meio da qual o autor argumenta que:

a educação sempre tem a ver com uma vida que está mais além da nossa própria vida, com um tempo que está mais além de nosso próprio tempo, com um mundo que está mais além de nosso próprio mundo... e como não gostamos desta vida, nem deste tempo, nem deste



mundo, queríamos que os novos [...] pudessem viver uma vida digna, um tempo digno, um mundo em que não dê vergonha viver.

Trata-se, portanto, de um trabalho que defende a educação como forma de construção de outro tempo, de renovação do mundo – como também propõe Arendt (2011) – porque pensa que seria uma vergonha deixar o mundo tal como se encontra para as gerações que nos seguem.

Tendo defendido o conceito de educação com o que trabalhamos, que em muitos sentidos se afasta do de doutrinação que vemos inundar as normativas educativas que nos chegam nessa parte do mundo, passamos agora a delimitar nosso problema: entendemos que em território latino-americano exista uma acentuada preponderância de uma epistemologia hegemônica eurocêntrica, envolvendo a imposição de certos expedientes que nos ditam *o quê* e *o como* devemos ensinar, também no que tange ao ensino de língua espanhola. No que tange ao *quê*, sabemos a partir de nossa vivência (e aqui privilegamos um saber biográfico em detrimento do bibliográfico, porque há certos saberes sobre os quais simplesmente não se dizem ou se escrevem, ainda que atravessem nossas vidas e práticas) que as autoras bolivianas não fazem parte de um cânone latino-americano. Nesse sentido, não figuram nas listas a serem ensinadas no Curso de Letras com Habilitação em Língua Espanhola. No que se relaciona ao *como* ensinar uma língua estrangeira, muitos são os autores que relatam que na atualidade o Método Gramática e Tradução recebe muitas críticas sobre sua eficácia no processo educativo (Lopes *et al.* 2017), de modo que, na história das metodologias de ensino de língua estrangeira, a tradução vem sendo ora evitada, ora totalmente ignorada (Tecchio y Bittencourt 2011), além de também notarmos que entre os professores existe uma notável rejeição a essa metodologia de ensino, como inclusive observa Schaeffer (s.d).

Ao termos delineado o conceito de educação com o qual trabalhamos e ao termos mapeado nosso problema, neste momento anunciamos desde que parte do mundo desenvolvemos nosso trabalho de professora de língua espanhola: do centro-oeste do Brasil, que, a partir de agora, trataremos de desenhar como uma Ilha-Brasil.

Rodrigues (2012) defende a hipótese de que o Brasil sempre foi percebido imaginariamente como uma ilha. A partir deste momento, refaremos o caminho discursivo percorrido pela autora: ao analisar o discurso jurídico-parlamentar que legisla ao redor da obrigatoriedade da oferta do ensino das línguas estrangeiras, com foco nas leis que versam sobre o ensino da língua espanhola, a autora percebeu que a metáfora de que o Brasil é uma «ilha de língua portuguesa no continente americano hispanofalante» se mostrou muito recorrente no interior do discurso que analisou e passou, assim, a interpretá-la como um pré-construído (Rodrigues 2012: 256).

Ao perseguir os sentidos aos quais essa metáfora poderia remeter, a autora mostramos que nos deparamos com o fato de que a denominação «Brasil» faz referência a uma





ilha-fantasma localizada ao oeste da atual Irlanda e presente na cartografia medieval. No decorrer de seu trabalho, Rodrigues mostra que esse mito foi sofrendo deslocamentos e reformulações, mas que continua produzindo efeitos: durante toda a época de Brasil-Colônia, os portugueses exploraram a noção de que o Brasil era uma porção de terra insular, compreendida entre o delta amazônico e o estuário platino, para defender o fato de que o território Brasil era uma realidade anterior à colonização e justificar o renitente descumprimento do Tratado de Tordesilhas: «as representações se transformam, outros rios aparecem circundando o território da colônia portuguesa, mas, até meados do século XVIII, perdura a representação da Ilha-Brasil em mapas da América do Sul» (Rodrigues 2012: 258).

Por perceber os efeitos desse pré-construído nas relações cotidianas no estado do Mato Grosso, instiga-nos o lado de lá da fronteira e certa sensação de intransponibilidade que a permeia. Justamente por sabermos desse efeito, temos pensado, nos últimos anos, na capacidade presente na literatura, aqui entendida como um dom<sup>2</sup> (Lacan 1995: 156) de sensibilizar e, desse modo, tocar o corpo de quem a recebe, impulsionando assim a certo embrandecimento de algo da ordem do gozo fálico (Lacan 2008) que se expressa na ordem das leis, línguas e limites, tanto geográficos como subjetivos.

No que se refere ao âmbito legislativo, a lei brasileira (Brasil 11.161/2005), que instituía a obrigatoriedade da oferta de língua espanhola, em pouco alterou a relação estabelecida com os vizinhos bolivianos, como bem mostra o trabalho de conclusão de curso de Conceição (2019): a língua espanhola, ao estar vinculada aos imigrantes bolivianos, é colocada pelos alunos como objeto de rechaço e em pleno contexto escolar aparece por eles denominada como «língua de boliviano», em um sentido depreciativo que já antecipa o imaginário construído sobre o país vizinho.

Para ilustrar o que estamos dizendo, trazemos o depoimento de uma professora ao se referir ao preconceito existente com relação à língua espanhola – por ser colocada em estreita relação com a nacionalidade «boliviana» na cidade mato-grossense de Cáceres – que faz fronteira seca com a Bolívia (Conceição 2019: 18):

As minhas aulas particularmente eu inicio sempre falando em espanhol, aí eles já começam a tirar sarro, a falar “você é boliviana, professora?”, “a senhora sabe, eu não vou falar com boliviana, não vou ficar de entra e sai”.

---

<sup>2</sup> O dom é um conceito que o Lacan desenvolve dizendo que é a forma mais radical de valorização simbólica. Do ponto de vista antropológico – segundo Marcel Mauss (1974) o dom é uma das três regras sociais que organizam as sociedades arcaicas, tais regras são: dar, receber e retribuir. Do ponto de vista da constituição subjetiva, também há algo de muito arcaico na elaboração do dom, já que se refere ao momento em que a criança percebe que há algo que a ultrapassa naquilo que ela faz.



Nesse depoimento, uma recusa discursivamente assumida é construída, uma tomada de posição que se orgulha de ser feita, já que, em nossa leitura, a entendemos como um posicionamento em certa medida compartilhado pela comunidade, como se vislumbra na negociação com a interlocutora: «a senhora sabe, não vou ficar de entra e sai». Chamamos atenção à expressão «não vou ficar de entrar e sair» que, em nossa interpretação, guarda forte relação com as fronteiras, tanto geográficas quanto subjetivas, questão que aparece também na fala de outra professora (Conceição 2019: 21):

Olha tem um preconceito com a língua, nas escolas eles falam “ah eu não quero aprender boliviano”. Isso em relação aos alunos, eles falam assim, então não sei... por conta da fronteira, por causa da questão negativa, dá a ideia do tráfico, que as pessoas associam, então eles têm uma ideia negativa sobre a língua.

A «fronteira» de saída já é tomada como um termo negativo, de modo que parece existir um pacto comunitário que diz que não se deve ficar de entra e sai por essa linha imaginária, sendo que o que é passado de um lado para o outro pode acabar sendo associado aos sentidos que orbitam ao redor do tráfico de drogas. Como estamos argumentando, existe um efeito de intransponibilidade que permeia a fronteira e que parece ser vigiado – para ser mais bem conservado – pelos habitantes da cidade de Cáceres, onde os dados foram colhidos. Cabe ressaltar que essa cidade tem fronteira seca com a Bolívia onde, antes da pandemia, existia um intenso fluxo mais de caráter econômico que social. Como estamos argumentando, não é suficiente a promulgação de uma lei de obrigatoriedade do ensino de determinada língua, se os corpos dos aprendizes não se apresentarem como terrenos férteis para seu trabalho.

## 2. Brasil-Ilha: sobre habitâncias e possibilidades

Ao pensar no efeito de intransponibilidade que ronda a linha imaginária que divide o Brasil da Bolívia (mas também une ambos os países), trazemos a voz de Roberto Oropeza, um dos editores atuais de Yerba Mala Cartonera, editora boliviana cartonera cujo catálogo está sendo traduzido por nós, que explicita sua versão sobre a desconexão Brasil-Bolívia, a partir da pergunta de uma aluna do curso de Letras de Tangará da Serra<sup>3</sup>:

**Alyne Gonçalves, a aluna-entrevistadora:** Acá en Tangará da Serra estamos más cerca de Cochabamba que de São Paulo. Sin embargo, Cochabamba es una ciudad completamente

---

<sup>3</sup> Pergunta realizada no interior do «I Ciclo de Editores/Escritores Cartoneros» na Universidade do Estado do Mato Grosso e levado a cabo entre 17 de agosto e 9 de setembro de 2020.

desconocida para nosotros. ¿A qué te parece que se deba este desconocimiento? En Cochabamba ¿saben ustedes alguna cosa sobre nosotros?

**Roberto Oropeza, editor de Yerba Mala Cartonera:** Ninguna. No, ninguna. Me estoy recién enterando de la existencia del nombre de la ciudad y de todo ¿no? Pienso que para nosotros Brasil es como un lugar lejano, ¿no? E inaccesible un poco. Y creo que tiene mucho que ver eso con el idioma, ahí está una barrera que nos separa y no podemos interactuar mucho, ¿no? Entonces las distancias pueden ser cortas, pequeñas, pero, no logramos conectarnos (...) **Hay un muro invisible ahí que no nos permite imaginarnos que ustedes están tan cerca de nosotros.** (grifos nossos)

Como lemos no depoimento de Oropeza, existe uma representação semelhante (ainda que simbolizada de modo distinto) à que habita o lado de cá dessa linha imaginária: «existe um muro invisível que não nos deixa imaginar que vocês estão tão perto da gente», traduzimos; «existe algo que não sabemos bem o que é porque não o enxergamos, mas que não nos deixar enxergar vocês», parafraseamos. Assim sendo, estamos muito próximos geograficamente, mas distantes simbolicamente, já que, ao que consta, «não conseguimos nos conectar».

Posicionando-nos para desenhar o lugar desde o qual escrevemos. Gostaríamos de dizer juntamente com Virginia Ayllón em um documentário que conta a história e os modos de ação de Yerba Mala Cartonera, bem como a relação contraditória que vivem os bolivianos com a palavra escrita<sup>4</sup>: «yo no creo en las fronteras de los países para la literatura; no creo en ninguna frontera en la literatura». Acrescentamos: não só cremos que não existam fronteiras na literatura, como cremos que a literatura seja capaz de se infiltrar em todas as fronteiras.

Por essa razão, desde 2009, interessamo-nos pela potência que mobiliza os coletivos editoriais cartoneros. Esclarecemos que a palavra *cartonero* vem do significante espanhol *cartón*, papelão em português, sendo que *cartonero* corresponde ao catador de papelão, no Brasil. Os coletivos cartoneros publicam livros com capas de papelão. Esse modo de publicação e de confecção livresca teve sua ignição dada por Eloísa Cartonera, cujo projeto nasceu em 2003 e ainda funciona na cidade de Buenos Aires.

Em trabalho anterior (Krauss 2016) já havíamos argumentado que o fazer dos cartoneros se empenha em questionar, suspender a certeza de que existe uma contundente linha demarcatória entre o que serve e o que já não serve. Além disso, consideramos Eloísa Cartonera um acontecimento que rompe com um modo estabilizado historicamente na produção de livros na América Latina, abrindo um novo caminho para

---

<sup>4</sup> Esclarecemos ainda que esse documentário foi idealizado e concretizado pelo coletivo Yerba Mala conjuntamente com o Colectivo 7 e aparecerá em outras citações no decorrer deste artigo. Algumas de suas partes estão disponíveis no youtube, a citação em específico se encontra em:

[https://www.youtube.com/watch?v=S\\_KqI9NVSlc&t=472s](https://www.youtube.com/watch?v=S_KqI9NVSlc&t=472s). Acesso em: 28 de agosto de 2020.



uma rota de livros feitos com capa de papelão. Em termos metafóricos, entendemos, neste momento, que o trabalho do cartonero também esteja regido por um gozo suplementar que se sustenta na alegria do trabalho do entremeio (Celada 2010), na necessidade de conhecer e resgatar elementos que ficaram esquecidos do lado de lá da fronteira que insiste em estabelecer dicotomias a partir da qual um dos termos do par dicotômico necessariamente acaba sendo elevado à estatura do universal (Segato 2010).

Para além do interesse teórico, desde 2017 – sendo professora na Universidade do Estado do Mato Grosso – juntamente com algumas alunas do curso de Letras, trabalhamos com traduções de títulos cartoneros originalmente publicados em língua espanhola. Esse trabalho cooptou as alunas de tal modo que, ainda naquele ano, as discentes idealizaram e levaram a cabo a criação de uma editora cartonera na universidade. Trata-se da Curupira Cartonera, que em 2019 foi institucionalizada como um projeto de extensão. Nesse projeto, traduzimos alguns títulos de Eloísa Cartonera para o português, publicamos autores locais – na maioria das vezes os autores são os próprios alunos –, realizamos oficinas tanto de sensibilização literária e encadernação quanto de resgate de narrativas fundacionais indígenas.

Com a chegada da quarentena – devido à pandemia ocasionada pela COVID-19 – demos um outro passo: no âmbito interno da universidade, aprovamos um projeto de extensão – ligado ao Programa Curupira Cartonera – intitulado «Leitura e Tradução Literária Cartonera». Esse projeto consistia em, a partir de um roteiro que incluía uma contextualização histórica e simbólica, conhecer um pouco da nossa contígua e ao mesmo tempo longínqua Bolívia, sua relação com a palavra escrita, bem como os modos de trabalho de uma editora cartonera localizada na cidade de Cochabamba – a Yerba Mala Cartonera. Em um acordo prévio feito com um de seus editores, as alunas escolheram os títulos que gostariam de traduzir ao português para posteriormente publicá-los em nossa cartonera. Cinco foram as alunas que se envolveram neste trabalho, sendo oito os títulos traduzidos.

Partindo da convicção de que não existem fronteiras para a literatura, pensamos que pudéssemos promover a aproximação entre algumas alunas – todas mulheres – justamente via literatura: a literatura publicada por uma editora boliviana, que já havia se transformado em nossa parceira de trabalho. A partir de agora, descrevemos os modos de funcionamento de nossa parceira editorial boliviana: o local no qual miramos com vistas a transpor os efeitos resultantes da percepção do Brasil como uma ilha.



### 3. Os cartoneros do lado de lá da fronteira: Yerba Mala Cartonera

Yerba Mala foi fundada em El Alto (Bolívia), por Crispín Portugal, Roberto Cáceres e Darío Manuel Luna, em 2006. No referido documentário sobre a cartonera, seus fundadores explicam o porquê do nome eleito. Conta Darío Manuel Luna<sup>5</sup>: «Como la yerba nunca muere y los libros conllevan en el fondo algo que jamás va a morir, son trascendentes. Por esa misma razón, nosotros nos hemos reunidos y hemos planteado si se podría llamar la editorial Yerba Mala Cartonera, Yerba Mala.»

Antes de ser uma cidade, El Alto era o bairro mais pobre de La Paz<sup>6</sup>. Yerba Mala Cartonera não só foi a primeira editora desta cidade, como surgiu com um ideal de democratização da leitura. Vejamos o que dizem seus fundadores na sequência do mesmo documentário, agora pela voz de Crispín Portugal: «Constituirnos también en un ente, digamos, de acceso fácil, ya que la yerba es una planta que crece en cualquier parte, en cualquier espacio». Segundo o depoimento, a cartonera não só tem como objetivo explícito a democratização da literatura, como também se propõe a ver o mundo de outra forma, como prossegue o próprio Cáceres: «En este sentido, de alguna manera estás llegando a gente que no accedía a esto y estás democratizando también ¿no? Estás pudiendo ser un poco más equitativo con la cultura y con la forma de mirar el mundo también ¿no?».

Fazemos notar que esse objetivo vai se radicalizar na fala de Crispín Portugal, quando defende que «outras formas de pensar podem ser e têm que ser respeitadas»:

El proyecto se ha prestado a contradecir muchas formas de concebir la literatura y esto ha generado más de una actitud o respuesta hostil hacia el proyecto y de alguna manera hacia la gente que forma parte de este proyecto. Pero creo que esto ha fortalecido nuestro compromiso, ha fortalecido nuestra convicción de entender y comprender que otro mundo es posible, que otras formas de pensar también pueden ser y tienen que ser respetadas. Tenemos muchísimo, muchísimo que recorrer. Yo creo que apenas hemos empezado, hemos iniciado un proceso que tiene que seguir adelante y que siento que, de alguna manera, si alguno de nosotros piensa, o está diezmado de las facultades para continuar este recorrido, creo que hay muchísima gente que viene detrás de nosotros y que esto no va a morir, no va a morir jamás.

Talvez o próprio Crispín se sentisse sem condições para tal empreitada quando fez esta declaração. Dia 18 de julho de 2007, ainda antes deste documentário estar finalizado,

<sup>5</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/12527550>. Acesso em: 22 de novembro de 2015.

<sup>6</sup> Segundo Virginia Ayllón, uma escritora publicada por Yerba Mala, em entrevista no documentário do coletivo: «No se olviden que El Alto es una ciudad muy joven, es la ciudad más joven del país, pero antes ¿qué era El Alto? Era el barrio más pobre de la ciudad de La Paz. Y ustedes saben que quienes han empezado a reciclar las cosas en nuestras ciudades antes del discurso medioambientalista han sido los pobres». Disponível em: <http://vimeo.com/12417522>. Acesso em: 11 de janeiro de 2016.



o autor se suicida tomando veneno para ratos. Ele deixa uma nota dizendo «siempre he pensado en morirme, menos un día como hoy» (Yerba Mala Cartonera 2007). Entretanto, outras pessoas disponibilizaram seus corpos e trabalho para que o coletivo não morresse e seguisse em funcionamento até hoje. Claudia Michel já se havia integrado ao grupo. Passado um tempo, ela mudou de cidade ao resolver viver em Cochabamba e trabalhar em um centro cultural: começa então a recrutar pessoas e a convocar atividades relacionadas à cartonera. Como os componentes que ficaram no El Alto se envolveram em projetos pessoais, Yerba Mala começou a se organizar e a se fixar em Cochabamba. O coletivo, atualmente, é constituído por Roberto Oropeza e Jazmine Ortiz.

Adentrando-nos um pouco sobre suas linhas de ação na contemporaneidade<sup>7</sup>, Roberto Oropeza conta-nos que suas propostas de ação nesse contexto pandêmico também se viram muito limitadas:

**Alyne, a aluna-entrevistadora:** Actualmente, ¿cuáles son las propuestas de trabajo de Yerba Mala?

**Roberto Oropeza, o editor de Yerba Mala:** Actualmente, en este año, yo creo que sobrevivir ¿no? Es un año de crisis para todas editoriales y estamos ahí conflictuados. Veo muchas presentaciones de libros online, la virtualidad... Y, hablando con los miembros de la editorial no nos sentimos muy a gusto con lo virtual para hacer actividades ¿no? Es algo que estamos intentando procesar. Nos gustaría volver a lo físico, a lo cara a cara, que era lo nuestro, participar en ferias, hacer lecturas, organizar festivales, que era a lo que estábamos dedicándonos. Justo este año nos tocaba organizar la III Feria del Libro Independiente acá en Cochabamba que se ha cancelado. En octubre organizábamos el Encuentro de Poesía Sudamericana, que también se ha cancelado...

Foi partindo da dificuldade relatada pelo editor de Yerba Mala, que em certa medida também era a dificuldade de Curupira Cartonera – tão afeiçoada ao trabalho presencial, tão feliz com os contatos interpessoais – que também começamos a mobilizar possibilidades para que pudéssemos colocar algo de nosso corpo em uma dinâmica simbólico-cultural que criasse um circuito de tradução e relação com a literatura colocada em circulação em um país vizinho ao nosso, mas invisibilizado pelo nosso. Foi quando surgiu o intuito de nos encontrarmos através do exercício de nos conectarmos à literatura produzida na América Latina: nos conectarmos via literatura.

Esse movimento começou em abril de 2020. A ação foi conversar com Roberto Oropeza, o atual editor do Yerba Mala, sobre a possibilidade de que traduzíssemos alguns títulos do seu catálogo. Era um desejo guardado há muito tempo fazer com que outras pessoas conhecessem o trabalho e o catálogo dessa editora que faz livros com capas de

---

<sup>7</sup> Em uma entrevista realizada no interior do «I Ciclo de Editores/Escritores Cartoneros», arquivo pessoal.





papelão sem fins lucrativos. Algumas alunas também se empolgaram com a ideia. Conexão. Oito são os livros que começaram a ser traduzidos em 2020.

Em setembro daquele ano, percebemos que as alunas se conectavam às obras com as quais trabalhavam, mas pensamos que também poderia ser produtivo se elas se conectassem umas às outras. Por isso, propusemos um encontro virtual semanal com as alunas-tradutoras para que pudéssemos ler coletivamente as traduções já feitas por cada uma delas. Nosso primeiro encontro ocorreu dia 1º de outubro. De lá para cá nos reunimos toda semana. Intitulamos nossos encontros de Ayni Literário, porque gostaríamos de fazer ressoar este significante *aymara*. «Ayni» seria a coluna vertebral do pensamento andino: significa partilha, com-partilha; é um princípio que entende que o universo se organiza em uma relação de complementariedade. Segundo González (2013: 03), «Ayni es una palabra aymara que es todo un concepto en sí mismo. Implica la contribución solidaria entre miembros de una misma comunidad».

Para dar um pouco mais de corpo à complementariedade presente no (e proposta pelo) ayni de Tangará da Serra, vale ressoar as palavras de Segato (2010), quem nos chama a atenção para o fato de que o mundo pré-intrusão não tratava a diferença de gênero como um binarismo, mas como uma complementariedade. Essa diferença de perspectiva, na verdade, é a matriz de toda a diferença entre o mundo pré-intrusão e o mundo moderno. Ao estabelecer uma relação binária entre todos os elementos do mundo moderno, consequentemente um dos elementos binários acaba sendo escolhido como o universal, de modo que o outro acaba sendo tomado como resto.

En el mundo de la modernidad no hay dualidad, hay binarismo. Mientras en la dualidad la relación es de complementariedad, la relación binaria es suplementar, un término suplementa -y no complementa- el otro. Cuando uno de esos términos se torna universal, es decir, de representatividad general, lo que era jerarquía se transforma en abismo, y el segundo término se vuelve resto: ésta es la estructura binaria, diferente de la dual. (Segato 2010: n.p.)

A partir da leitura de Segato (2010) e González (2013), interpretamos que no mundo andino a palavra ayni faz referência a esta outra matriz fundacional que estabelece que as diferenças entram em relação de complementariedade: se os encontros assim foram nomeados, foi porque gostaríamos que neles ressoasse essa outra matriz de sentidos.

Os moldes dos encontros foram inspirados nas tertúlias literárias dialógicas desenvolvidas na Comunidade de Aprendizagem La Verneda de San Martí, em Barcelona, na Espanha. Surgida em 1980, em um período de transição democrática após o fim da ditadura de Franco em 1975, seus idealizadores e realizadores muito se nutriram do pensamento do brasileiro Paulo Freire. Inclusive Lleras y Soler (2003: 26) citam o famoso educador para dizer onde está o núcleo principal da ação realizada com a Tertúlia Literária Dialógica: «la clave está en promover una comunicación cultural entre



conocimiento popular y académico». Essa ideia apareceu, porque entre 2008 e 2009 participamos de uma tertúlia literária em um bairro cigano de uma cidade chamada Castelló de la Plana, na Espanha. Os encontros aconteciam em uma língua que até então desconhecíamos, o valenciano, mas algo se moveu em nós, mesmo a partir de tanto desconhecimento. Algo também permaneceu: até hoje nos sentimos conectados às pessoas que também participavam dessa tertúlia toda tarde de sexta-feira.

Tendo esclarecido de onde veio a ideia de um *ayni*, cumpre explicar seu modo de funcionamento: nosso *ayni* consiste em um encontro semanal pela plataforma *Google Meet* de duas horas no qual conversamos – entre o grupo de mulheres tradutoras que estão traduzindo cada qual uma obra do catálogo de *Yerba Mala Cartonera* – sobre algum livro escrito por uma escritora boliviana. Desse modo, então, já subvertemos um dos princípios das Tertúlias Literárias Dialógicas, justamente o que diz que o objetivo de tais encontros é democratizar o acesso aos clássicos da literatura.

Nas palavras de Lleras y Gallart (2003: 24): «Las obras seleccionadas son “clásicas” en el sentido que les son atribuidas ciertas características que las constituyen en importantes referentes de la cultura». Entretanto, em nosso *ayni*, não lemos os clássicos<sup>8</sup>. Lemos justamente latino-americanas que não entraram no cânone: as bolivianas. Começamos por Virginia Ayllón<sup>9</sup>: quão à frente de seu tempo é seu pensamento, quão lúcido é seu modo de compreensão do mundo. Na sequência começamos a ler Giovanna Rivero<sup>10</sup>: a escritora boliviana mais conhecida fora da Bolívia.

#### 4. Habitar o contra-hegemônico: nossas contratraduções

Lemos as bolivianas, porque geograficamente estamos muito perto delas. Entretanto, elas sistematicamente não cabem no cânone da literatura latino-americana, não sendo levadas em consideração pelas instituições que trabalham com formação de professores de língua espanhola no Brasil. Assim, gostaríamos de fazer notar que interpretamos este gesto de leitura como uma tomada de posição, já que, nesse momento, reafirmamos nosso compromisso com o que Segato (2010) afirma ter sido transformado

---

<sup>8</sup> Entendo que os clássicos estão justamente do lado do binarismo que se transformou em universal, conforme vamos alinhavando no decorrer deste texto, interessa-nos o resto, aquilo que foi apagado, rebaixado ao estatuto de invisível.

<sup>9</sup> Nasceu em La Paz, Bolívia, em 1958. É, atualmente, uma das vozes mais respeitadas e combativas da literatura, da academia e do feminismo boliviano. É escritora, editora, bibliotecária e crítica literária.

<sup>10</sup> Nasceu em Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia, em 1972. É um dos grandes destaques da literatura de seu país. Em 2011 foi eleita como um dos 25 segredos literários mais bem guardados da América Latina pela revista *FIL Guadalajara*. Foi professora de Semiótica e Jornalismo por anos em Santa Cruz, mas hoje vive nos Estados Unidos e trabalha com o ensino da escrita.





em lixo, em refugio, pela lógica binária de funcionamento do mundo moderno. Há alguns anos entendemos (Krauss 2016) que a proposta cartonera, ao afastar o objeto livro de uma categoria meramente mercadológica<sup>11</sup>, seja uma porta de entrada privilegiada a um recorte da literatura latino-americana capaz de produzir certos deslocamentos em nossos modos de subjetivação hegemônicos, como colocado tanto por Palmeiro (2010) quanto por Navarro (2020).

A partir dessa visada, entendemos que, ao propormos uma discussão acerca da preponderância de uma epistemologia hegemônica eurocêntrica no território latino-americano, envolvendo a imposição de certos expedientes que tendem a excluir determinadas manifestações culturais, apostamos na hipótese de que a literatura também seja capaz de produzir desvios de rota no processo de regulação de nossa sociedade.

Tratando de começar a tecer interpretações sobre o fato de traduzirmos a partir de um catálogo editorial boliviano e lermos escritoras bolivianas, trazemos as palavras da própria Virginia Ayllón – uma das autoras traduzidas e lidas em nosso Ayni Literário, no 8º *Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras*<sup>12</sup>, realizado em Santiago no Chile, entre os dias 27 e 28 de novembro de 2020, ao se referir a nossa prática levada a cabo em Tangará da Serra:

Y me parece a mí que el discurso de traducción de las cartoneras es otra vez un contradiscurso (...) Entonces, tengo la impresión – es una hipótesis, es también un deseo, digamos – que la traducción cartonera, en realidad es otra forma de contracultura, es una contratraducción. Y yo celebro mucho esto.

A autora explica que na Bolívia se conhecem muitos referentes da literatura brasileira, mas nós (os brasileiros) não conhecemos quase nada da literatura boliviana – não porque não tenhamos interesse, mas porque existe uma tendência hegemônica que os leva a conhecer o que produzimos aqui, mas não nos leva a conhecer o que produzem lá. Virginia Ayllón justifica sua interpretação que diz que ler e traduzir as bolivianas pode ser interpretado como um ato de contratradução, já que questiona o movimento tradutório majoritariamente realizado no interior da América Latina.

A fim de dar concretude ao que estamos executando, no fevereiro de 2021, apresentamos a primeira tradução feita por uma das alunas do projeto, como anuncia o cartaz colocado na sequência. A apresentação foi feita nos moldes de uma *live*, transmitida

---

<sup>11</sup> Nas fichas catalográficas de seus livros, o Yerba Mala apresenta-se como um «proyecto social, cultural y comunitario sin fines de lucro».

<sup>12</sup> Neste *link* que dá acesso ao encontro, é possível retomar as discussões feitas nestes dois dias de encontro: <https://www.youtube.com/watch?v=pjNkvWnRR30>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2021.



pelo *facebook*<sup>13</sup>, dada a impossibilidade de nos encontrarmos presencialmente durante a pandemia.

**Apresentação da tradução  
da obra “Preview”  
de Milenka Torrico Camacho  
Traduzida por Leticia Navarro**

**Realização: CURUPIRA CARTONERA**  
**Data: 08 de fevereiro de 2021**  
**Horário: 19h30**  
**Local: Nossa FANPAGE no  
Facebook**  
**@Curupiracartonera**

**Projeto contemplado no Edital 003/2020**



**SECULTUR**  
SECRETARIA MUNICIPAL  
DE CULTURA E TURISMO



Fonte: Material de divulgação do evento

As outras apresentações já têm data prevista para acontecerem e ocorrerão ainda no primeiro semestre de 2021. Das ações apresentadas neste texto, resultou um projeto de pesquisa no qual mapeamos os deslocamentos subjetivos vivenciados pelas alunas que traduzem e/ou participam da leitura coletiva das obras – nosso Ayni Literário. O mais gratificante é nos depararmos com achados da pesquisa, como o que se segue, em conversa com Letícia Navarro, uma das alunas-tradutoras:

**Eu:** Letícia, no decorrer dessa conversa você foi me mostrando que o que ficou mais forte para você no processo de tradução é isso de mergulhar mais profundamente no texto e ter que voltar com ele, construindo sentidos na língua materna a partir do que você viu em língua estrangeira e foi essa atitude o que mais mudou em você, esse fôlego maior de ficar mais tempo mergulhada no texto. Como você ficava no rasiño, parece que você não conseguia muito respirar embaixo do texto, né? Então parece que você foi desenvolvendo

<sup>13</sup> A apresentação pode ser assistida por este *link*: <https://fb.watch/3xEazaCODk/>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2021.

uma tecnologia para respirar mais dentro do texto. Com o desenvolvimento dessa tecnologia, você acha que alguma coisa mudou em você, Letícia?

**Letícia:** Mudou! A minha paciência para a leitura, porque eu lia sempre muito rápido – qualquer texto eu lia sempre muito rápido, muitas vezes eu atropelava as palavras já para dar a minha interpretação. Eu lia papapapapapapapa, pronto, já isso. Agora não, na tradução eu tive que ter paciência porque eu lia, aí muitas vezes eu não compreendia, eu tinha que voltar lá do início, aí eu ia relendo tudo de novo, para quando chegasse lá naquela parte que eu tinha que traduzir, para eu poder entender. O que tava lá será que realmente era o que o texto anteriormente tava dizendo? Então o que mudou muito em mim foi a minha paciência para a leitura, que eu não tinha, não tinha nada, zero. Eu lia rápido, rápido ali e já ficava. Agora não, agora eu leio mais devagar. Eu leio com mais paciência: quando eu não entendo eu volto duas, três, quatro vezes e leio de novo, para minha interpretação melhorar. E isso ficou nítido assim nas traduções: paciência.

A partir da fala da aluna, vamos tecendo a interpretação de que a tradução também seria a tecitura de um dom, sendo um trabalho que leva a aluna para o lado de lá da fronteira da alteridade, já ciente da tarefa de ter de voltar com aqueles sentidos formulados em sua língua materna. Nesse cruzar de fronteiras, algo se perde, mas algo se ganha. Acreditamos que o que se perda seja ilusão de acreditar na relação biunívoca entre palavra e coisa, já que do lado de lá da fronteira os sentidos são construídos a partir do emprego de outras palavras, o que necessariamente nos leva à construção de outros sentidos, não totalmente traduzíveis. Ao se perder a ilusão na relação biunívoca entre palavra e coisa também se perde a ilusão de que existiriam traduções perfeitas entre as diferentes línguas, o que colocaria a tradução tecnicamente como no campo do impossível. Mas, justamente por tais sentidos não serem totalmente traduzíveis é que a tradutora se obriga a criar sentidos – e é justamente aí que se encontraria a dimensão artística da tradução.

Nessa dimensão artística, identificamos que exista algo da gestação de um dom: para trazer o texto da língua estrangeira para minha cultura, coloco algo de minha experiência, das palavras que me constituem, de meu corpo que experiencia o gosto dessas palavras que tanto prazer tenho em chamar de minhas, enchendo a boca para dizer “minha língua materna”. Assim, a tradução é um processo criativo que abre a aluna para a experiência de que o texto e o mundo exigem uma leitura que não pare em “minha interpretação”, pois, muitas vezes, não compreenderemos nem o texto, nem o mundo a partir de “nossa interpretação”, nossa visão de mundo, quando essa interpretação se relaciona mais com expectativas e pré-construídos, do que com uma leitura propriamente dita. Em nosso entendimento, a alteridade exige uma interpretação que leve em conta sua materialidade em detrimento de meus pressupostos. Nesses termos, a experiência e o escrito do outro, ao serem traduzidos, também me obrigam a sair da ilha na qual eu também me constituo.



Letícia, em sua entrevista, testemunha que antes de haver passado pelo processo de tradução lia muito rápido, “papapapapapapa, pronto”, o que não a permitia sair de si para ir até o outro e voltar a si construindo sentidos com sua própria língua. Havia algo em si que antecipava por conta própria os sentidos do lido. Havia algo em seu corpo que temia o texto, evitando-o e colocando sentidos imaginados por ela. Conforme indicia-nos seu depoimento, parece que após o processo de tradução de dois livros, algo de seu corpo deixou de temer o texto e a ele pode se entregar, por saber que sairia dessa experiência somada, acrescida de si e não subtraída. Ao entregar à comunidade uma tradução que leva algo de si, Letícia vivencia o dom, se abre à experiência de tradução, à cultura do outro, ao que existe do lado de lá da fronteira geográfica e subjetiva e sai desse processo enriquecida, sabendo que o processo pode ser demorado e dolorido, mas que vale a pena, já que é um processo que ela se propõe a fazer voluntariamente, para que sua interpretação melhore, como argumenta.

Ao dizer que o que ficou mais nítido em suas traduções tenha sido a elaboração de uma paciência para a leitura, a aluna oferece-nos indícios de que, talvez, também esteja se forjando uma paciência que dê conta de ler o outro em sua materialidade para além dos sentidos que constrói antecipadamente, seja a partir do que se veicula na mídia, seja a partir do que se formula como expectativas e referencial de valores.

Em nossas entrevistas e reuniões também temos tomado essa postura como um posicionamento a ser aprendido: existem forças e imaginários preponderantes, caso não prestemos muita atenção no lugar que ocupamos no mundo e nos esforcemos para pensar a partir do lugar que ocupamos, invariavelmente estaremos a serviço de certa hegemonia ideológica. Nessa reflexão, a partir de nossas contratraduções, reafirmamos nosso compromisso com o que ainda não havia sido visibilizado no interior da universidade, por entendermos que pode ser uma porta de acesso significativa à alteridade, já que se importa com quesitos de ordem mais técnica mas também com elementos que levem em consideração tanto aspectos mais relacionados a um imaginário de relação com o outro, quanto relacionados à subjetividade das tradutoras envolvidas.

Acreditamos que estarmos possibilitando a nossas alunas essa vivência tradutória entre duas culturas ao mesmo tempo próxima e distantes é uma oportunidade de ajudá-las a ler o mundo em que vivem. Ainda que tenhamos certa vergonha de viver neste mundo, como trazido pela voz de Larrosa no começo desta reflexão, nos somamos a Melman (1992: 37) quando diz que a psicanálise – e aqui acrescentamos, o processo educativo – poderia permitir ao sujeito que participasse plenamente deste mundo, mesmo que seja doloroso, pois não há nenhum outro.

Oferecer oportunidades para que as alunas leiam, conheçam e participem de outros mundos dentro desse nosso mundo a partir de um processo de tradução é a aposta do nosso trabalho.



## BIBLIOGRAFIA

- Arendt, Hannah. «A Crise na Educação.» *Entre o Passado e o Futuro*. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. Impresso.
- BRASIL. Lei Nº. 11.161, de 05 de agosto de 2005. Dispõe sobre o ensino da língua espanhola. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF. Impresso.
- Celada, María Teresa. «Entremeio español / português – errar, deseo, devenir.» *Caracol 1* (2010): 110–150. Impresso.
- Conceição, Mariele. *Representações sobre o processo de ensino/aprendizagem da língua espanhola em contexto de fronteira – Cáceres/MT*. Trabalho de Conclusão de Curso. Mato Grosso: Universidade do Estado do Mato Grosso, Campus Tangará de Serra, 2019. Web. 26 abr. 2021.
- González, Magdalena. *Ayni. Antología del cuento boliviano contemporáneo*. Córdoba: La Sofía Cartonera, 2013. Impreso.
- Krauss, Flavia. «O Acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações.» Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo, 2016. Impresso.
- Lacan, Jacques. *O seminário. Livro 4: a relação de objeto (1956–1957)*. Texto estabelecido por Jacques Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. Impresso.
- . *O Seminário. Livro 20: mais ainda (1972–1973)*. Texto estabelecido por Jacques Alain Miller. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. Impresso.
- Larrosa, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. Impresso.
- Lopes, Rodrigo Smaha, et al. «Métodos/abordagens no ensino de línguas em uma sociedade multiletrada.» *Tabuleiro de Letras* 11.2 (2017): 196–208. Web. 26 abr. 2021.
- Lleras, Jordi, y Marta Soler Gallart. «Las tertúlias literárias dialógicas: compartiendo lectura y cultura.» *Saberes* (Inverno 2003): 24–28. Web. 15 fev. 2021.
- Mauss, Marcel. «Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas.» *Sociologia e Antropologia*. v. II. São Paulo: Edusp, 1974. Impresso.
- Melman, Charles. *Imigrantes: incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo: Escuta, 1992. Impresso.
- Navarro, Letícia. «La lengua de las locas: um pequeno recorte sobre o catálogo de Eloísa Cartonera.» Trabalho de Conclusão de Curso. Mato Grosso: Universidade do Estado do Mato Grosso, Campus Tangará de Serra, 2020. Impresso.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2010. Impreso.
- Pêcheux, Michel. *Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. Campinas: Pontes, 1983. Impresso.



- Rodrigues, Fernanda. *Língua Viva, Letra Morta: obrigatoriedade e ensino de espanhol no arquivo jurídico e legislativo brasileiro*. São Paulo: Humanitas, 2012. Impreso.
- Segato, Rita. «Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial.» *La Cuestión Descolonial*. Aníbal Quijano y Julio Mejía Navarrete (eds). Lima: Universidad Ricardo Palma – Cátedra América Latina y la Colonialidad de Poder, 2010. Impreso.
- Schaeffer, Zaira. «O uso da tradução como ferramenta de ensino de Língua Estrangeira.» *Portal Educação*, n.d. Web. 26 abr. 2021.
- Tecchio, Iliane, e Marcelina Bittencourt. «A tradução no Ensino-aprendizagem de Línguas Estrangeiras.» *Revista Magistro* 2.1 (2011): 152–165. Web. 26 abr. 2021.
- Yerba Mala Cartonera. «El Crispín.» *Yerba Mala Cartonera Blog*, julio 22, 2007. Web. 24 nov. 2015.

---

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2021

Fecha de aceptación: 18 de abril de 2021



*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*

**DIÁLOGO  
CULTURAL**





UDC: 821.163.41.09-1:398]:821.134.1.09

821.163.41'255.4=134.1

DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2021.5.1.6>

Hristina Vasić Tomše<sup>1</sup>  
Universitat de Ljubljana  
Eslovènia

## «LA NINA Y EL PEIX». TRADUCCIÓ INDIRECTA D'UNA CANÇÓ POPULAR ESLAVA

### Resum

El present article és resultat de la recerca sobre la traducció catalana d'una cançó popular eslava que va ser publicada l'any 1896 a la revista *L'Aureneta* sota un dels pseudònims del poeta Josep Carner.

Partint de la cançó popular «Riba i djevojka», publicada en el *Cançoner popular serbi* (1815) recopilat per Vuk Stefanović Karadžić, a l'article es reconstrueix i contextualitza el camí que la cançó va recórrer fins arribar a Catalunya. A continuació s'estableix la font que va servir de base per a la traducció catalana. A fi de reconstruir la feina de Carner en traduir i recrear els versos de la cançó popular, s'analitzen els canvis de lèxic, estil i mètrica que apareixen en la versió carneriana respecte a l'original i la traducció intermediària.

La traducció de Carner representa l'única traducció catalana d'aquesta cançó popular coneguda fins ara, i molt probablement és així mateix l'única creació de la poesia popular dels Balcans que s'hagi traduït mai al català.

**Paraules clau:** Josep Carner, poesia popular eslava, traducció, cançó lírica, Vuk Stefanović Karadžić.

### “LA NINA Y EL PEIX”. INDIRECT TRANSLATION OF A SLAVIC LYRIC FOLK SONG

### Summary

The present article is a research on the Catalan translation of a Slavic lyric folk song. The translation has been published in the magazine *L'Aureneta* in 1896, the author of the translation being Josep Carner using one of his pseudonyms.

As a starting point we use the variation of the song “Riba i djevojka” from the *Serbian Folk Song Book* (1815) compiled by Vuk Stefanović Karadžić. In the article we try to reconstruct and contextualise the path that the song has taken to get to Catalonia. Next, we establish the source that served as the basis for the Catalan translation. In order to reconstruct Carner's work in translating and recreating the verses of the folk

---

<sup>1</sup> [hristina9@gmail.com](mailto:hristina9@gmail.com)

song, we analyse the changes in vocabulary, style, and meter that appear in Carner's version with respect to the original and the intermediate translation.

The translation of the young Carner is the only Catalan translation of this folk song known to date, and is likely the only example of Balkan folk poetry that has ever been translated into Catalan.

**Key words:** Josep Carner, Balkan folk poetry, translation, lyric song, La nina y el peix.

L'any 1896 va aparèixer a *L'Aureneta* una cançó lírica d'estil popular amb l'única referència que era una traducció d'una cançó que formava part de la literatura eslava. A sota de la cançó, intitulada «La nina y el peix», s'hi llegia: «Enrich». Amb aquest pseudònim es presentarà a *L'Aureneta* l'autor vertader de la traducció, que aleshores era un nen de dotze anys. Aquest nen es farà, amb el pas de temps, el príncep dels poetes en llengua catalana. Serà llegit, estudiat, traduït, i un dia també arribarà a una classe del màster d'estudis catalans a la Universitat de Barcelona, on es practicarà l'edició de textos a partir de les variants dels poemes carnerians i d'on partirà la idea de trobar la font de l'esmentada traducció d'un poema eslav. Aquesta recerca em portarà fins a la font que va servir de base a la versió en català, però igualment em proporcionarà informacions per poder reconstruir el camí que va recórrer aquesta cançó popular fins arribar a Catalunya<sup>2</sup>.

## La font

Tot va començar el primer quadrimestre en una classe del professor Jaume Coll. En saber que jo era sèrbia, em va assabentar que la primera traducció publicada per Carner formava part de la cultura eslava, i em va demanar si podria donar un cop d'ull al text per veure si hi reconeixia una cançó tradicional sèrbia. Em va mostrar el poema, publicat a *L'Aureneta* el 6 de juny de 1896. A la rúbrica hi figurava «Literatura Eslava». El títol era «La nina y el peix», a sota del qual s'hi llegia: «(Traduhit)» i al peu del poema: «Enrich», un dels pseudònims segurs del Carner de *L'Aureneta*.

### LA NINA Y EL PEIX

Una bella nina  
n'estava sentada  
vora de la mar,

<sup>2</sup> Els resultats de la recerca van ser presentats a les Jornades Carner a l'Edifici Carner, celebrades a la Universitat de Barcelona entre el 9 i el 11 de febrer de 2009.



vora la mar blava,  
y ab sa dolsa veu  
aixís ne parlava:  
– ¿Hi ha alguna altre cosa  
que la mar, mes vasta?  
¿ Hi ha alguna cosa  
que sia estimada  
com un bon germà,  
com una germana?  
¿O que hi ha mes dols  
que la mel? – Del aygua  
va sortir un peixet  
qu'aixís contestava:  
– Lo cel es mes vast  
qu'aquesta mar blava  
l'aymant mes volgut  
qu'un germà o germana  
mes dolsa que la mel  
n'es una abrassada.  
(«La nina y el peix» 1896: 3)

Sí que m'era familiar el poema, però res més. La procedència del poema que ens va donar el seu traductor es referia a una cultura tan àmplia i variada que incloïa gairebé un terç de la creació popular europea. Pensant-hi, creia que la possibilitat que la cançó formés part de la cultura sèrbia era gairebé nul·la, però aquest to senzill, molt ben reproduït, de l'esperit del poble balcànic no em deixava estar-ne segura. Per tant, em vaig dirigir a un company de Sèrbia que es dedica precisament a la traducció de la poesia popular. L'única cosa que tenia era la procedència aproximativa de la cançó. Però havia de creure que provenia exactament dels Balcans i amb aquesta fe continuar la recerca.

Primer vaig trobar una cançó de dos anys enrere que cantava un músic serbi anomenat Van Gogh. La cançó és deia «Ludo luda»<sup>3</sup> (Van Gogh 2008) i era la versió

<sup>3</sup> Transcripció de la lletra de la cançó «Ludo luda» («Boja bojeta»), tot seguit traduïda al català:

«Devojka sedi kraj mora sama i tiho sebi govori: / "Ah, mili Bože, da li ima, ima'l što šire od mora?" / "Ludo luda, mlada si devojko!", riba iz vode joj govori: / "Ima, luda ludice devojko, šire je nebo od mora mog". / Devojka sedi u polju sama i tužno sebi govori: / "Ah, mili Bože moj, imaš li odgovor / šta je to draže od brata mog?" / "Ludo luda, mlada si, devojko", ptica iz polja joj govori: / "Ima, luda ludice devojko, draži je dragi od brata tvog". / Devojka sedi kraj ognja sama i besno sebi govori: / "Ah, mili Bože, da li ima, ima'l što brže od konja?" / "Ludo luda, mlada si, devojko", plamen iz ognja joj govori: / "Ima, luda ludice devojko, brže su oči od konja tvog; / Ludo luda, mlada si devojko, slađi je šećer od meda svog; / Ima, luda ludice devojko, draži je dragi od brata tvog". Moja si!»

musicada d'una cançó popular sèrbia. Era la primera referència que em feia avançar, una cosa que d'alguna manera va fer que la gent d'avui recordés una cançó que fa dos segles era molt coneguda i es cantava per tots els Balcans. A part d'aquesta versió contemporània vaig arribar a la versió original llegint discussions d'un fòrum a Internet. Eren debats entre la gent que es va enfadar amb el músic per haver comès aquest sacrilegi. Sacrilegi o no, en vaig treure les primeres dades sobre la versió original.

El poema efectivament forma part del cançoner popular serbi, publicat per primer cop al llibre *Narodna srbska pjesnarica. Čast 2 (Cançoner popular serbi)*. És el primer poema d'aquest recull de la poesia popular, publicat a Viena l'any 1815. L'autor de la recopilació i de l'edició va ser el filòleg i normativitzador de la llengua sèrbia contemporània, Vuk Stefanović Karadžić. Cito el poema tal com va aparèixer a la pàgina 1 del *Cançoner*:

#### RIBA I DJEVOJKA

Djevojka sjedi kraj mora,  
 Pak sama sebi govori:  
 "Ah, mili bože i dragi!  
 Ima l' što šire od mora?  
 Ima l' što duže od polja?  
 Ima l' što brže od konja?  
 Ima l' što slađe od meda?  
 Ima l' što draže od brata?"  
 Govori riba iz vode:  
 "Djevojko luda budalo!  
 Šire je nebo od mora,  
 Duže je more od polja,  
 Brže su oči od konja,

---

«La noia asseguda sola vora de la mar en veu baixa així es parlava: / "Ah, Déu meu, hi ha res més que la mar més vast?" / "Boja bojeta, ets una noia molt joveneta!", li contesta el peix de l'aigua: / "Sí que hi ha, noieta bojeta, el cel és més vast que la meva mar". / La noia asseguda sola en el camp, a sí mateixa tristament parlava: / "Ah, Déu meu estimat, si tens la resposta / què és lo més volgut que el meu germà?" / "Boja bojeta, ets una noia molt joveneta", l'ocell del camp li contestava: "Sí que hi ha, noieta bojeta, l'amant és més volgut que el teu germà" / La noia asseguda sola vora de la llar a sí mateixa furiosament parlava: / "Ah, Déu estimat, hi ha res més que el cavall més ràpid?" / "Boja bojeta, ets una noia molt joveneta", la flama de la llar li contestava: "Sí que hi ha, noieta bojeta, els ulls són més ràpids que el teu cavall". / "Boja bojeta, ets una noia molt joveneta, el sucre és més dolç que la seva mel; / Sí que hi ha, noieta bojeta, l'amant és més volgut que el teu germà". Ets meva!» (Trad. aut.)



Sladi je šećer od meda,  
Draži je dragi od brata”.<sup>4</sup>  
(Stefanović Karadžić 1815: 1)

Com que evidentment havia trobat l’original, que s’assemblava força a la traducció carneriana, calia trobar el text intermedi que va fer de pont entre el serbi i el català, ja que sabem del cert que Carner no coneixia cap llengua eslava, i quan tenia dotze anys, encara menys. El cas és que la va traduir d’una font que reduïa considerablement el text de la cançó, perquè en la traducció de Carner hi apareixen tres preguntes i respostes en comptes de les cinc que conté l’original serbi. Carner no diu que la “nina” parla amb ella mateixa, la qual cosa subratlla ben bé la versió original. Parlant amb ella mateixa la noia sèrbia s’adreça a Déu (v. 3). Aquest fet, un element constant de la lírica popular sèrbia, tampoc no és palès a la traducció carneriana. El segon vers en què el peixet s’adreça a la noia (v. 10) no hi figura tampoc. I finalment, en comptes del sucre com a element de comparació de la cosa més dolça que la mel, a la traducció de Carner, sobtadament, hi apareix una abraçada. ¿Es tractava de la traducció d’una variant d’aquesta cançó? ¿De la traducció molt lliure a un dels idiomes propers al català que aleshores podia conèixer Carner? ¿O senzillament existia una cançó semblant que pertanyia a qualsevol altra cultura eslava?

Al començament del segle XIX, després d’haver estat publicat el recull de poesia popular de Vuk Karadžić, es produí un interès enorme per la poesia popular sèrbia. És quan se’n van fer les primeres traduccions a l’alemany, al francès i a l’italià. A més a més, aquesta cultura nova, desconeguda i exòtica, arribà a ser la matèria de molts assajos i estudis de l’època. A banda de les creacions poètiques, també es recollien diverses anècdotes, creences i costums. Molts poetes de l’època quedaren influenciats per les traduccions de la poesia popular sèrbia. A Hongria fins i tot sorgí tota una generació de poetes que escrivien a la «manera sèrbia», que és com s’anomena també aquest moviment poètic dels anys 20. A Finlàndia, Ucraïna, Rússia, també hi ha poetes que pintaren els seus versos de colors de la lírica popular sèrbia (Johan Ludwig Runeberg, Aleksandr Sergejevič Puškin, Taras Ševčenko, Hoffmann von Fallersleben). Als països més propers a Catalunya comptem d’altra banda amb moltes traduccions fetes al llarg del segle XIX.

En explorar la majoria de les traduccions franceses que van aparèixer a l’època i en adonar-me que gairebé totes eren traduccions literals, excloc la possibilitat que una

<sup>4</sup>«EL PEIX I LA NOIA / Una noia asseguda vora de la mar / a si mateixa així parlava: / – Ah, Déu estimat i benvolgut! / ¿hi ha res més vast que la mar? / ¿hi ha res més llarg que el camp? / ¿hi ha res més veloç que un cavall? / ¿hi ha res més dolç que la mel? / ¿hi ha res més estimat que un germà? – / El peix de l’aigua així li responia: / – Noieta, boja bogeta! / El cel és més vast que la mar, / la mar és més llarga que el camp, / els ulls són més ràpids que un cavall, / el sucre és més dolç que la mel, / l’amant més estimat que un germà!». És el poema transcrit amb caràcters llatins de l’original en caràcters ciríl·lics i segons l’ortografia sèrbia antiga. (Trad. aut.).

traducció francesa fos el text intermediari. Una d'alemanya tampoc no la podia ser perquè Carner no coneixia aquesta llengua. En castellà no trobo cap referència que indiqui l'existència de cap traducció de les cançons líriques sèrbies en conjunt. Em giro cap a les traduccions a l'italià. I és on em trobo amb un interès considerable per aquesta cançó en concret. Descobreixo un ventall de traduccions força desiguals, la majoria de les quals fetes segons la ja esmentada versió de la cançó recollida per Vuk Karadžić.

En haver consultat tantes traduccions i com que cap d'aquestes no era la resposta exacta a la pregunta sobre la font que va utilitzar Carner, començo a sospitar que el mateix Carner va tallar i versionar la cançó de tal manera que sonés bé en català. Mentrestant, però, m'arriba l'última resposta pendent de la gent de la Universitat de Pàdua, als quals havia demanat que consultessin un llibre antic i rar que hi havia al seu fons bibliotecari. Amb aquesta resposta aparentment arribo a la font desitjada dins del llibre de Ferdinando De Pellegrini *Saggio di una versione di canti popolari slavi*, publicat a Torí l'any 1846. Però la traducció que en fa Pellegrini no és la font aparent de Carner. Al final del llibre Pellegrini va posar unes notes en les quals reportava, juntament amb un petit estudi sobre la poesia popular dels Balcans, una improvisació<sup>5</sup> de Paolo Pola que deia:

Pastorella gentil, pensosa un giorno  
 In riva al mare sedea,  
 E, guardando d'intorno,  
 Così fra sè dicea:  
 Havvi del mare cosa più grande al mondo?  
 Del mel cosa più dolce? e d'un fratello  
 Cosa più cara mai?  
 Quand'ecco un pesciolino a lei dinante  
 Fuor dell'onde guizzante  
 Rispondere così:  
 Del mar, che vedi, è il ciel più grande assai,  
 Del mel più dolce un bacio proverai  
 E un amante fedel  
 Più caro del fratel.  
 (De Pellegrini 1846: 104)

Fins a la celebració del 125è aniversari de Carner, aquesta improvisació representa l'única font i la més ajustada que podia haver utilitzat Carner a l'hora de traduir la cançó al català. Pensava que el text de Pola s'ajustava tan perfectament a la traducció de Carner que semblava evident que n'era el model. I que el poeta es va servir d'un exemplar d'aquest mateix llibre que havia citat o d'un altre que havia transmès el mateix text. Si

<sup>5</sup>La improvisació és un gènere poètic i musical que consisteix a improvisar, és a dir cantar versos de manera espontània a partir d'un patró mètric, de rima, d'un tema i/o d'una melodia determinada.



hagués estat així de debò, aquest article intentaria en endavant de convèncer el lector de la versemblança de la font i d'explicar-li les diferències i els canvis que havia fet Carner respecte a la improvisació italiana. El conclouria dient que Carner ja de petit era així de llest i dotat per a poder repintar la cançó popular d'aquest to original que es perd a la improvisació poliana, d'aquesta senzillesa de les cançons sèrbies femenines «che veramente dalle donne sono inventate, massime nel Sirmio é nel Bannato, ove le repetono sul mandolino, rivelando i varj gradi della passione or concitata, or delicata, ma soprattutto patetica» (Cantù 1862–1865: 592).

Cito aquí les paraules de Cantù perquè el tercer volum dels seus *Documenti alla Storia Universale* és on finalment trobo la font exacta. Cesare Cantù<sup>6</sup> hi dedica una part significativa del contingut a la poesia popular i, dins d'aquesta, als «Canti slavi» en particular. A més de la traducció en prosa intitolada «La fanciulla e il pesce», a peu de pàgina apareix també l'original de la variant de deu versos octosíl·labs de la cançó en qüestió. Hi afegeix també una nota que diu que la cançó té moltes variants en dialectes varis i que ell hi porta la «redazione illirica»<sup>7</sup>. Com sabrem més tard, el llibre de Cantù és el testimoni imprès més antic conegut d'aquesta variant. En els testimonis posteriors s'intitula «Sidila moma kraj mora» («La mossa assegurada vora de la mar»):

Sidila moma kraj mora  
 Ter moru ovako govori:  
 Je li što šire od mora?  
 Je li što draže od brata?  
 Je li što slađe od meda?  
 Ribica glavu pomoli,  
 Ter momi ovako govori:  
 Šire je nebo od mora,  
 Draži je dragi od brata  
 Slađi je ljubac od meda.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Cesare Ambrogio Cantù (1804–1895), historiador, polític, arxiver i escriptor italià. És autor de la *Storia Universale*, escrita i publicada en 35 volums entre els anys 1838 i 1846. Va ser director de l'Arxiu de la Ciutat de Milà i fundador de l'Arxiu Històric de Llombardia.

<sup>7</sup> Cantù transcriu la cançó plena d'errors. Aquí la cito tal com es va publicar al seu llibre: «Sidjèla moma krai mora / Ter moru ovako govori: / Je li slo sire od mora? / Je li slo sladje od brata? / Je li slo sladje od meda? / Ribica glavu somoli, / Ter momi ovako govori: / Sirje nebo od mora, / Drazdje dragi od brata / Sladji ljubac od meda.» (Cantù 1862–1865: 594, nota 73).

<sup>8</sup> «Una nina assegurada vora de la mar / així a la mar parlava: / ¿Hi ha res més vast que la mar? / ¿res més volgut que un germà? / ¿o res més dolç que la mel? / El peixet en va treure el cap / a la nina li contestava: / El cel és més vast que la mar, / l'amant més volgut que un germà, / un bes més dolç que la mel.» (Trad. aut.)



La traducció que ens hi dona Cantù és una traducció literal d'aquesta variant, sense pretensions literàries, i fins i tot en prosa. No tenim dades sobre el traductor, per la qual cosa el considerem Cantù mateix.

#### LA FANCIULLA E IL PESCE

Una fanciulla seduta in riva al mare, cosí parlava: – Avvi egli cosa più vasta del mare? avvi cosa più cara del fratello? avvi cosa più dolce del miele? – Un pesciolino emerse dall'acqua, e alla fanciulla rispose: – Il cielo è più vasto del mare; l'amante è più caro del fratello; il bacio è più dolce del miele. (Cantù 1862-1865: 593-594)

En el pròleg del mateix llibre, parlant dels motius de la poesia popular, Cantù hi cita també la traducció de la versió que forma part del *Cançoner popular serbi* de Vuk Karadžić<sup>9</sup>. Per tant, és molt curiós el fet que Carner triés la variant menys coneguda i que, traduint-la, s'hi basés exclusivament, que era la variant menys coneguda i divulgada per l'Europa del moment.

El llibre de Cantù va ser traduït al castellà entre 1854 i 1859. Evidentment, va ser el llibre que Carner tenia a les mans en traduir ell, ja que posteriorment va ser la font que utilitzés sovint. Quan ja hem fet un recorregut de recerca, com en molts casos, ens assabentem que la resposta era molt més fàcil i propera d'allò que ens la pensàvem. Don Nemesio Fernández Cuesta tradueix així la cançó al castellà:

#### LA NIÑA Y EL PEZ

Una niña sentada á orillas del mar, hablaba así: – ¿Hay algo que sea mas vasto que el mar? ¿Hay algo mas querido que un hermano? ¿Hay algo mas dulce que la miel? Un pececillo salió del mar, y contestó á la niña: – El cielo es mas vasto que el mar; el amante mas querido que el hermano; el beso mas dulce que la miel. (Fernández Cuesta 1858: 761).

És d'aquí concretament d'on treurà Carner la seva traducció quatre dècades més tard.

#### Sobre la variant «Sidila moma kraj mora»

Segons les paraules del filòleg croat Jakša Ravlić, aquesta variant representa, amb tot, la forma més antiga de la cançó que va incloure Vuk Karadžić al *Cançoner popular serbi*.

<sup>9</sup> «Anche la Serviana, seduta sulla spaiggia, canta: “Qual cosa v'è più vasta dell'immenso mare, più lunga della prateria, più rapida del corsiero, più dolce del miele, più cara d'un fratello?” E un pesce emerso dell'acqua le risponde: “O fanciulla, tu se' pure smemorata! Il cielo è più vasto del mare, il mare più lungo della prateria, l'occhio più rapido del corsiero, il zucchero più dolce del miele, l'amante più caro del fratello”.» (Cantù 1862-1865: 25)

Estretament vinculada al mar, hom pensa que prové de Dubrovnik. És exactament on s'acaben les nombroses illes de Croàcia i el mar pren l'aspecte de la cosa més vasta del món. A més, la variant conté les formes típiques de la parla local de Dubrovnik. Com explica detingudament Ravlić, la cançó va ser traduïda primerament al llatí l'any 1798 per Juraj Ferić (1739–1820). Aquest llatísta de Dubrovnik la va incloure a la seva epístola escrita a l'historiador alemany Joannes Müller («Ad clarissimum Joannem Müller... epistola»), juntament amb la resta de 34 traduccions més de poemes lírics populars de la mateixa regió. Cito aquí la traducció de Ferić, intitulada «Dialogus puellae cum mari»:

Sedens puella in littore;  
 Mari inquiebat caerulo:  
 Num te quid est patentius?  
 Num melle quid suavius?  
 Num fratre quid est dulcius?  
 Piscis, qui ab unda protulit  
 Caput, puellae reddidit:  
 Coelum mari patentius,  
 Melle osculum suavius,  
 Fratre est amator dulcior.  
 (Ferić 1798: 38–39)

Llavors la cançó apareix a Itàlia cap al 1825 al llibre de Marco Faustino Gagliuffi (1765–1834), també llatísta ragusà. Aquesta forma és exactament la versió improvisada de Paolo Pola, ja esmentada en aquest article, que hi apareix com a «originale». No se sap ben bé com es va produir aquesta confusió sobre l'autoria de la cançó, però Ravlić suposa que Gagliuffi en té la culpa. Com a creador de la segona traducció de la cançó al llatí<sup>10</sup>, devia haver-ne conegut anteriorment l'original. Per tant, es considera el transmissor de la cançó a Itàlia, però igualment se li pot adscriure el mèrit d'haver creat la versió improvisada que va recitar Pola la nit de Nadal de 1825 al saló de la comtessa Izabela Albrizzi.

A la seva carta a Ljudevit Gaj<sup>11</sup> de 27 de març de 1834, Anton Kaznačić (1784–1874), advocat a Dubrovnik, exposa, provocat exactament per l'adopció injusta de la cançó pels italians, que la cançó forma part de la creació popular croata. A efectes justificatoris, la

<sup>10</sup> «Sola sedens tacito in litore virgo, / An quid, dicebut, grandius est pelago? / Dulcius an melle est? An fratre est carius uno? / Cui parvus piscis talis verba dedit: / Audi! Aether vincit pelagum, mel oscula vincunt, / Fratrem unum, o virgo, vincit amatus amans».

<sup>11</sup> Ljudevit Gaj (1809–1872), lingüista, polític, periodista i escriptor croata. Va ser la figura central de la reformació nacional croata anomenada Moviment Il·liri (1835–1849).

cita en llengua original, ajustada, però, a l'ortografia de la llengua italiana<sup>12</sup>. Vet aquí el testimoni escrit més antic conegut de la variant.

El primer testimoni imprès és, tanmateix, a la primera edició del llibre de Cantù. El fet que hi report l'original només d'aquesta cançó i d'altres no, i els errors que hi fa transcrivint-lo, indica que no l'havia presa d'un testimoni escrit, sinó que era sentida d'algun dels nombrosos viatgers croats que passaven per l'Itàlia del nord per afers diversos. Al llibre no figura el traductor de la cançó eslava, per la qual cosa, com he dit, cal adscriure'n la traducció al mateix Cantù. Ell la tradueix literalment, sense cap més pretensió literària que preservar-ne el to senzill i transmetre'n el contingut intacte. Cantù la posa en prosa per evitar les inexactituds que de ben segur que es produirien intentant d'ajustar el vers a un nombre concret de síl·labes. A més, hi comenta que les variants de la cançó són nombroses en els diversos dialectes i els territoris varis dels Balcans. En el seu treball, Ravlić fa una classificació assenyada i argumentada i en treu cinc formes, de les quals la variant que reporta Cantù n'és una i la que publica Karadžić n'és una altra: la més elaborada, literària, amb una estructura més monumental, més complexa i de contingut més acostat al paisatge continental de la península Balcànica. La variant que reporta Cantù, costanera i òbviament la més antiga, a Croàcia es publicà per primer cop a Zagreb, en el citat article de Jakša Ravlić de 1954.

És interessant l'argumentació que fa Ravlić sobre la possible evolució de la cançó, que, segons el motiu principal, sens dubte neix al costat del mar. Llavors, segons ell, s'expandeix cap a l'interior, on sorgeix la versió en què la major importància la tenen els elements terrestres (camp, cavall). Són els elements existencialment substancials del poble continental, com ho són el mar i el vaixell als pobles costaners. Ravlić situa el naixement de la versió allargada a la Vall del Pop (Popovo polje), que és la vall més a la vora de Dubrovnik, relativament gran, que pel seu aspecte representa un contrast considerable amb el paisatge muntanyós i rocós de la regió. Aquesta vall o aquest camp, com diu la cançó, efectivament té una forma allargada i pot ser la característica de la qual concretament prové aquesta comparació.

La diferència entre les dues variants de la cançó que desperta més curiositat i n'és un dels elements substancials, és el canvi de la paraula «petó» pel «sucré». Ravlić l'explica així:

čini se da je onaj koji je dopunjabo ovu verziju, bio jedan od onih, koji su u XVII. i XVIII. vjeku prekrjali lirske narodne pjesme da bi iz njih izbacili tobože lascivne elemente ili su

<sup>12</sup> "Sidila moma kraj morra, / momizza morru govori: / jelli scto scirre od morra? / jelli scto drasge od bratza? / jelli scto sladje od meda? // Ribiza glavom pomoli / iz mora, i momi govori: / scire je nebo od morra, / drasgi je draghi od bratza, / slaghi je zelov od medda."

pjevali nove, da bi potisnuli narodne pjesme, koje su preotimale maha, jer ih je narod volio.<sup>13</sup> (Ravlić 1954: 252).

A més de l'ampliació considerable de cinc versos que té la variant posterior recollida per Vuk (cinc preguntes i respostes en comptes de tres), es nota al segon vers una desigualtat semàntica: la nina de la costa parla al mar i la del camp parla a si mateixa adreçant-se a Déu.

Anteriorment a 1896, quan apareix la traducció de Carner, s'havien publicat fins i tot vuit traduccions d'aquesta cançó a l'italià. Les enumero cronològicament:

1. Paolo Pola, "Pastorella gentil", dins F. Gagliuffi, *Specimen de Fortuna latinitatis accedunt Poemata varia meditata et extemporalia, Auguste Tavrinatorum*, 1833.
2. Carlo Fioravanti, "La fanciulla e il pesce", *La favilla*, Trieste, 15-VI-1842.
3. Fernando Pellegrini, "La fanciulla e il pesce", dins *Gazzetta di Zara*, núm. 19, 1844, i dins *Saggio di una versione di Canti popolari slavi*, Torí, 1846.
4. Cesare Cantú, "La fanciulla e il pesce", dins *Documenti alla Storia Universale*, Tomo Terzo, Torí, 1846.
5. Giovanni de Rubertiso, "La donzella e il pesce", 1869.
6. Felice Uda, "La fanciulla e il pesce", dins *Melodie intime*, Milà, 1877.
7. Giacomo Chiudina, "Il pesciolino e la fanciulla", en *Canti del popolo slavo*, vol. II, Florència, 1878.
8. Pietro Turati, "In riva al mare", dins *Canti popolari slavi, greci e napolitani*, Milà, 1883.

La nostra es considera la cançó popular eslava més traduïda mai a l'italià. Totes les traduccions esmentades són força diferents i desiguals entre elles, i clarament indiquen l'existència de nombroses variants de la cançó, orals o escrites, escampades arreu dels Balcans.

L'única traducció al català coneguda fins ara és la que va fer indirectament Carner, servint-se de la traducció castellana. A continuació veurem les seves peculiaritats respecte a la font castellana i a l'original croat.

### La traducció de Carner

Ara que ja hem establert la font i hem trobat que entre la traducció de Carner i l'original almenys hi ha dues traduccions intermediàries (la italiana i la castellana),

---

<sup>13</sup> «sembla que ell que omplia aquesta versió, era un dels qui als segles XVII i XVIII, remodelaven cançons líriques populars per treure'n elements motejats lascius, o en cantaven de noves, per reprimir les cançons populars que regnaven, perquè al poble li agradaven.» (Trad. aut.)

intentaré reconstruir la feina de Carner, per tal de mostrar el camí que va recórrer la cançó del castellà al català. Així mateix, consideraré l'original croat que coneixia Carner de la mateixa font, encara que no el podia entendre.

Partim del títol, on Carner no fa cap canvi respecte a la seva font. Es pot qüestionar, però, per què Cantù intitula la seva traducció «La fanciulla e il pesce» si en realitat no és el títol de la variant croata que ens hi reporta. La variant croata és coneguda sota el títol «Sidila moma kraj mora» («La mossa asseguda vora de la mar»), però pot ser que antigament també fos coneguda com a «Riba i djevojka» («La noia i el peix»).

Pel que fa a l'estructura i l'ordre de les preguntes i respostes, tampoc no hi ha divergències, la qual cosa reafirma la hipòtesi sobre la versió de Cantù com a font de Carner. De l'altra banda, trobem a «La nina y el peix» algunes paraules o versos sencers que no existeixen a l'original ni en Cantù. Per tant, podem parlar sobre la traducció carneriana com a traducció-recreació dels versos de la cançó popular croata traduïda al castellà, ja que el seu traductor al català té certes preocupacions poètiques que al poble creador no li interessaven pas. No obstant això i a diferència de la versió castellana, Carner dona a la seva versió un to força popular i típic de la poesia del poble. A continuació veurem com ho fa, com poetitza la traducció de Cantù (és a dir la de Nemesio Fernández Cuesta) i li retorna un tros d'aquell *charme* popular, melòdic i senzill.

Respecte a la versió en prosa que utilitza Carner com a base de la seva recreació, diríem que intenta omplir els buits poètics que té aquest argument prosaic. Partint de la suposada voluntat de Carner de fer-ne una composició poètica popular, i segons la divisió en versos que fa, faig un «esquelet» de la versió castellana per facilitar la comparació. Les mancances poètiques hi són evidents:

LA NINA Y EL PEIX	LA NIÑA Y EL PEZ	SIDILA MOMA KRAJ MORA	
Una <i>bella</i> nina <i>n'estava</i> sentada vora de la mar,	Una niña Sentada á orillas del mar,	Sidila moma krai mora	
4 <i>vora la mar blava,</i> <i>y ab sa dolsa veu</i> aixís ne parlava:	hablaba así:	Ter moru ovako govori:	
-¿Hi ha alguna altre cosa	- ¿Hay algo que sea	Je li što šire od mora?	
8 que la mar, mes vasta?	mas vasto que el mar?		
¿Hi ha alguna cosa	¿Hay algo mas querido	Je li što slađe od brata?	4
que sia estimada	que un hermano?		
com un <i>bon</i> germà,			
12 <i>com una germana?</i>			



	¿O que hi ha mes dols que la mel? – <i>Del aygua</i> va sortir un peixet	¿Hay algo mas dulce que la miel? Un pececillo salió del mar,	Je li što slađe od meda? Ribica glavu pomoli,	
16	<i>qu'aixís</i> contestava: – Lo cel es mes vast qu'aquesta mar <i>blava</i> l'aymant mes volgut	y contestó á la niña: – El cielo es mas vasto que el mar; el amante mas querido	Ter momi ovako govori: Šire je nebo od mora,	8
20	<i>qu'un germà o germana</i> mes dolsa que la mel <i>n'es una abrassada.</i>	que el hermano; el beso mas dulce que la miel.	Draži je dragi od brata Slađi je ljubac od meda.	

Poso al costat la cançó en llengua original com a referència estructural i mètrica. Podríem dir que Carner duplica el nombre de versos respecte a la versió original: a cada octosíl·lab croat hi corresponen dos pentasíl·labs catalans. Els primers quatre versos carnerians, però, responen al primer vers original. És on Carner intercala dos versos inexistents a l'original i a la traducció castellana. Suposem que ho fa per completar la imatge introductòria que li semblava incompleta o, simplement, per apropar-la a una melodia més popular i cantable. Els versos continuen segons la regla que acabo d'establir, fins al vers núm. 12, on, com a element de comparació, juntament amb el germà, hi apareix també la germana, per tal d'aconseguir la rima assonant, de la qual cosa en surten dos versos més. El vers 14 queda tallat per la introducció del peixet. Aquesta introducció ocupa l'altra meitat del vers i dos versos següents en comptes de quatre, que li correspondrien segons la regla fins aquí establerta. Fins al final, segons el número de versos, no hi ha irregularitats.

Evidentment Carner en vol fer una composició que rima, que s'assembla mètricament a la poesia popular, per tal que es pugui cantar. Són posades en cursiva les parts que hi introdueix Carner, condicionat pel vers pentasíl·lab i la rima assonant en els versos parells. Per atènyer aquests dos ideals mètrics, en la traducció de Carner sorgeixen uns quants epítets que ens donen una imatge poètica més rica i acolorida. Així ens explica Carner que la nina és «bella», que «parla amb una veu dolça»; que la mar és «blava» i que un germà, si no és *bo*, no és un referent ideal per comparar-lo amb la cosa més estimada del món.

És curiós que la traducció de Carner representa el primer cas i l'únic en què, com a cosa més dolça del món, hi figura una abraçada. És un element nou amb què el poeta, d'una manera completament gratuïta, substitueix l'antic element de la font (un bes). És una innovació que no admet com a pretext les pretensions literàries i mètriques d'aconseguir la rima o el pentasíl·lab. Per què el poeta utilitza una paraula diferent si té a



l'abast la paraula «besada», que substitueix perfectament la paraula castellana «beso» i a més respon a les necessitats versificadores? Podem suposar que el significat de la paraula «besada» va ser massa fort per a un nen de dotze anys i d'educació catoliquíssima, i per tant l'havia d'evitar com fos i trobar una paraula més acceptable, menys comprometedora.

Restarà per sempre el misteri de com va interessar a Carner aquesta cançó, i com i per què va decidir traduir aquesta en concret i no cap altra. Potser són la seva senzillesa i el to directe que el van seduir, potser quelcom diferent. Tot i que es tracta d'una traducció indirecta, la traducció de Carner representa l'única traducció catalana d'aquesta cançó coneguda fins ara, i molt probablement és així mateix la primera i l'única creació de la poesia popular dels Balcans que s'hagi traduït mai al català.

## BIBLIOGRAFIA

- Cantù, Cesare. *Documenti alla Storia Universale*. Tomo III. Torino: Unione Topografico-Editrice, 1862-1865. Stampato.
- De Pellegrini, Ferdinando. *Saggio di una versione di canti popolari slavi*. Torino: Stabilimento tip. Fontana, 1846. Stampato.
- Ferić, Juraj. *Ad clarissimum virum Joannem Muller Georgii Ferrich Ragusini epistola. Huic accedunt illyricæ linguæ poematia triginta septem latinis carminibus ab eodem reddita*. Dubrovnik: A. Trevisan, 1798. Versio typis.
- Fernández Cuesta, D. Nemesio. *Historia universal por César Cantú*. Tomo IX. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig editores, 1858. Impreso.
- «La nina y el peix.» *L'Aureneta*, II. 70 (6-VI-1896): 3. Imprès.
- Nedić, Vladan. «Prva Karadžićeva knjiga Srpskih narodnih pjesama.» *Srpske narodne pjesme*. Vuk Stefanović Karadžić. Beograd: Prosveta, 1975. 627-664. Štampano.
- Ravlić, Jakša. «O hrvatskoj narodnoj pjesmi 'Sidila moma kraj mora'.» *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*. Knj. 38. O 250. godišnjici rođenja fra Andrije Kačića Miošića. Zagreb: JAZ, 1954. 233-259. Štampano.
- Stefanović Karadžić, Vuk. *Narodna srbska pjesnarica*. Čast 2. Viena: Pečašnja Joanna Šnirera, 1815. Štampano.
- Van Gogh. «Ludo Luda.» *YouTube*, postavio mike1100110, 26.05.2008. Web. 18.03.2021.

---

Fecha de recepción: 05 de enero de 2021  
Fecha de aceptación: 27 de enero de 2021



**SEFARAD**





**Jelena Kovač<sup>1</sup>**  
*Universidad de Belgrado*  
*Serbia*

## **LA LENGUA DE LOS SEFARDÍES: DEL CONTEXTO DE LOS BALCANES AL CONTEXTO DEL MULTILINGÜISMO EN EL TERRITORIO ISRAELÍ**

### **Resumen**

En este trabajo nos ocupamos de la lengua de los judíos sefardíes, el judeo-español, desde la perspectiva de la sociolingüística, haciendo hincapié en las facetas necesarias para el mantenimiento de la lengua. El objetivo general del trabajo es analizar la presencia y el papel de este idioma en la comunidad social mayoritaria y minoritaria en los contextos de los Balcanes y del territorio israelí, mientras que el objetivo específico es examinar qué dominios del uso de la lengua han sido cruciales para su mantenimiento en la sociedad. El objetivo final de esta investigación es llamar la atención sobre la importancia de mantener este idioma minoritario como una parte importante de la cultura sefardí y de la cultura universal también. Esta investigación sociolingüística la hacemos a través del análisis de la literatura disponible, relevantes libros y artículos, sobre el judeo-español. Los resultados de la investigación realizada nos han llevado a la conclusión de que, además del apoyo de los hablantes nativos que también es muy importante, el apoyo al idioma en el dominio público es clave para el mantenimiento y la supervivencia de la lengua dentro de la sociedad.

**Palabras clave:** judeo-español, contexto balcánico, contexto israelí, mantenimiento en dominios diferentes, investigación sociolingüística.

### **THE LANGUAGE OF SEPHARDIC JEWS: FROM THE CONTEXT OF THE BALKANS TO THE CONTEXT OF MULTILINGUALISM IN THE ISRAELI TERRITORY**

### **Summary**

In this paper we deal with the language of Sephardic Jews, Judeo-Spanish, from the perspective of sociolinguistics, emphasizing the facets necessary for the language maintenance. The general aim of the paper is to analyze the presence and the role of this language in majority and minority social communities

---

<sup>1</sup> [kovac.jelena@gmail.com](mailto:kovac.jelena@gmail.com)



in the contexts of the Balkans and the Israeli territory, while the specific aim is to examine which domains of language use were crucial for its maintenance within society. The ultimate goal of this research is to draw attention to the importance of maintaining this minority language as an important part of Sephardic culture and universal culture as well. We conduct this sociolinguistic research through the analysis of the available literature, relevant books and articles on Judeo-Spanish. The results of the conducted research have led us to the conclusion that, except the native speakers' support which is also very important, support for the language in the public domain is crucial for the language maintenance and survival within society.

**Key words:** Judeo-Spanish, Balkan context, Israeli context, maintenance in different domains, sociolinguistic research.

## 1. Introducción

Todas las lenguas, ya sean mayoritarias o minoritarias, oficiales o no oficiales, contribuyen indudablemente a la diversidad cultural del mundo y forman una parte importante de la historia universal. Al ser miembro de una comunidad, uno posee ciertos modelos culturales que configuran su percepción del mundo, sus actitudes, creencias, realidad (Filipović 2009: 19). Uno de los elementos clave para cualquier pueblo representa precisamente el idioma que se habla. A veces justamente este aspecto está expuesto a los mayores cambios y a la posibilidad de desaparecer de una sociedad. Además del número de hablantes nativos y del estatus de un idioma en la sociedad, es necesario que exista una institución encargada de implementar la política lingüística a favor de un idioma y su uso dentro de una comunidad, donde los miembros de la comunidad local, o sea, los hablantes posibles, se conviertan en los planificadores e iniciadores del proceso a favor del uso de la lengua, lo que se puede observar como una verdadera «planificación microlingüística» (Nahir 1998: 335).

En este trabajo nos ocupamos de la lengua de los judíos sefardíes, el judeo-español (que es una lengua minoritaria), desde la perspectiva de la sociolingüística, con el enfoque puesto en las facetas necesarias para el mantenimiento de la lengua. Por un lado, el objetivo general del trabajo es el análisis de la presencia y el papel de este idioma en la comunidad social mayoritaria y minoritaria en los contextos de los Balcanes y del territorio israelí. Por otro lado, el objetivo específico es examinar qué dominios del uso de la lengua han sido cruciales para su mantenimiento y la supervivencia de la lengua dentro de la sociedad. Por lo tanto, nuestra intención es examinar los mencionados fenómenos a través del judeo-español.

El objetivo final de esta investigación es llamar la atención sobre la importancia de mantener este idioma minoritario como una parte importante de la cultura sefardí y de la cultura universal también.



Esta investigación sociolingüística la hacemos a través del análisis de la literatura disponible sobre el judeo-español: relevantes libros y artículos. Partimos del contexto en el que el judeo-español ha existido en los Balcanes desde el siglo XVI hasta el siglo XX y nos trasladamos al contexto de multilingüismo en el territorio israelí desde el siglo XVI hasta el siglo XXI. Esperamos que los resultados de la investigación muestren qué dominios son los más relevantes en cuanto al mantenimiento del judeo-español.

## 2. Conceptos teóricos

En este apartado destacaremos varios conceptos entre los cuales se encuentran *el dominio del uso de la lengua, el mantenimiento de la lengua y la política lingüística*. En referencia a estos conceptos teóricos clave con respecto a los fenómenos que se encuentran en el foco de este artículo, cabe señalar que existe una gran correlación entre ellos. No obstante, cabe destacar el concepto de *la ideología lingüística* que se podía encontrar entre los sefardíes.

Cuando hablamos sobre el dominio del uso de la lengua, presentamos la definición del *dominio* que dio Joshua A. Fishman (1978: 78) explicándolo como «un grupo de situaciones sociales típicamente limitadas por un conjunto común de reglas de comportamiento». Fishman utiliza la construcción del dominio del uso de la lengua para comprender mejor las correlaciones entre las relaciones sociales dentro de una comunidad minoritaria, así como entre la comunidad minoritaria y la mayoritaria y las funciones del idioma (Fishman *apud* Vučina Simović i Filipović 2009: 47). Respecto a la dicotomía *idioma minoritario/idioma mayoritario*, Fishman (1978: 70) destaca que ciertos individuos o grupos de personas abogan por la expansión de las funciones del idioma minoritario a nuevos dominios, mientras que otros, a su vez, propagan la supresión completa del idioma minoritario y el uso exclusivo del idioma mayoritario en la sociedad.

Los dominios del uso del idioma están directamente relacionados con el proceso del desplazamiento de una lengua minoritaria, así como con el proceso *del mantenimiento* de un idioma minoritario (Fishman *apud* Vučina Simović i Filipović 2009: 53), por lo tanto, se distinguen diferentes dominios que están a favor del idioma minoritario o el mayoritario. En el pasado, los métodos principales para investigar el mantenimiento de la lengua dependían de la capacitación del investigador, generalmente siguiendo la metodología común en una sola disciplina académica. Los lingüistas antropológicos generalmente estudiaban pequeñas comunidades no europeas por observación participante, es decir, viviendo con el grupo dentro de las propias comunidades del grupo, aprendiendo su idioma y siguiendo sus prácticas culturales (García 2003: 23).

Otra faceta muy significativa para el proceso del mantenimiento lingüístico es sin duda la política lingüística. La política lingüística afecta directamente la posición del individuo dentro de la comunidad minoritaria y la mayoritaria, configurando su

entendimiento del mundo, su actitud hacia su propia cultura e idioma (Filipović 2009: 103). Dado que la política lingüística siempre favorece ciertos idiomas, pone en peligro una gran cantidad de lenguas (Filipović 2009: 57). A menudo, o casi siempre, la política lingüística está relacionada con las circunstancias políticas predominantes, intereses políticos, dependiendo de ellos en gran medida (v. Shur 1990: 30 en Nahir 1998: 337; Safran 2005), así que el estatus de un idioma en una sociedad no se puede observar independientemente.

Cuando las opiniones y actitudes relacionadas con la lengua funcionan a nivel de grupo, nos referimos a las ideologías lingüísticas, es decir, creencias sistémicas y grupales, estructuras que los hablantes suelen desconocer (Filipović 2009: 20). Las ideologías lingüísticas funcionan como intermediarios entre las estructuras sociales y las lenguas, y nos señalan relaciones complejas dentro de las comunidades, creencias, actitudes, intereses políticos (Schieffelin y Woolard 1994: 55).

### 3. Judeo-español, djudezmo o ladino

A finales del siglo XV, el pueblo judío fue expulsado del territorio de la Península Ibérica donde había vivido durante muchos siglos (Díaz-Mas 2006: 13). Los judíos que salieron de la Península Ibérica se desplazaron en diferentes direcciones, poblando el norte de África, el sur de Francia, Italia, los Balcanes, el Oriente Medio (Vidaković-Petrov 1986: 7-8). Después del exilio de la Península Ibérica, los judíos españoles no abandonaron automáticamente todas las características de la cultura hispana. Una de las características hispanas es, sin duda, su idioma<sup>2</sup>: judeo-español, djudezmo o ladino. Por lo tanto, los judíos españoles continuaron considerando la Península Ibérica como parte de su identidad (Romeu Ferré 2011: 95-96). El pueblo judío se llevó su propio idioma a nuevos territorios, además de su religión y tradición (Vidaković-Petrov 1986; Díaz-Mas 2006), así que las influencias de los idiomas de los nuevos territorios se notaban en la variedad lingüística judía (Bunis 2011: 22).

El idioma de los judíos sefardíes se originó entre los judíos de la Península Ibérica a través de su interacción diaria con hablantes del castellano antiguo, otras variedades románicas, así como variedades árabes de áreas hispanas (Bunis 2011), lo que se indica en parte por su otro nombre: *judeo-español* (Romeu Ferré 2011).

Después de haber sido expulsados del marco español por la proclamación de los Reyes Católicos en el siglo XV, los judíos exiliados huyeron a los territorios del Imperio Otomano (Díaz-Mas, 2006), donde todavía trataban su idioma como el español, es decir,

---

<sup>2</sup> Además de la denominación judeo-español, en este trabajo utilizamos dos más, sin ninguna diferencia, para referirnos a la lengua de los sefardíes.



lo llamaban el idioma español – *espanyol* (Bunis 2011: 23). Esta denominación aludía, por supuesto, a sus orígenes hispanos. Sin embargo, hasta el siglo XVIII, algunos judíos sefardíes usaban el nombre *djudezmo* para su idioma, lo que significaba que el idioma era el idioma del judaísmo, es decir, el idioma de los judíos. Además, hasta el siglo XIX, algunos de los judíos sefardíes del Imperio Otomano usaban el nombre *djudyó* o *djidyó* para su idioma (Bunis 2011: 23–24). En cuanto al nombre *ladino*, este ha ganado popularidad como un nombre popular utilizado para designar a *djudezmo* por parte de hablantes de otros idiomas, y a veces se usa en ese sentido incluso por parte de los académicos (Bunis 2011: 34). Aunque se ha argumentado que *ladino* denota sólo la variedad, un calco semántico «arcaizante», utilizada en la traducción de los textos sagrados (por ejemplo, Sephiha 1973), muchos textos demuestran que la palabra de hecho tiene muchos significados, entre ellos, «traducción», «significado», y especialmente «la lengua vernácula de los sefardíes (en sus diversas variedades escritas y habladas)», particularmente en oposición al hebreo (que se consideraba lengua sagrada) (Bunis 2018: 186).

Como consecuencia de la expulsión y el desalojamiento en diferentes partes del mundo (Vidaković-Petrov 1986), los hablantes del judeo-español se dispersaron por grandes territorios, viviendo entre personas que hablaban diferentes idiomas, lo que planteó principalmente la cuestión de la comprensión con los demás. Los comerciantes sefardíes viajaban de una parte a otra por el Imperio Otomano, sin saber siempre el idioma de la población local no judía. Sin embargo, si entraban en contacto con otros sefardíes en un área, sus intenciones podían transmitirse a otros pueblos dado que el *djudezmo* funcionaba como una especie de lenguaje internacional sefardí, es decir, sirvió como *lingua franca* (Bunis 2011: 31).

El siglo XVI fue un siglo de ideologías lingüísticas negativas con respecto al judeo-español, así como de actitudes negativas hacia la herencia hispana. Un gran número de rabinos del Imperio Otomano representaron una postura negativa hacia España y el judeo-español, lo que atestiguan los escritos rabínicos del siglo XVI (Bunis 2011: 49–50). David Bunis (2011: 49) señala que esos escritos rabínicos, muy probablemente, no reflejan la actitud del judío sefardí común del Imperio Otomano, sino sólo reflejan las actitudes de los líderes espirituales judíos, o sea, de los rabinos judíos de la época.

Una de las cuestiones cruciales, sin duda, es la cuestión de la frecuencia del uso e igualdad de idiomas en comunidades multilingües, como ha sido durante mucho tiempo el caso del territorio balcánico e israelí. Algunas variedades lingüísticas, incluso si han desempeñado un papel importante a lo largo de la historia, pueden encontrarse en una situación poco envidiable en la que pierden su antiguo poder (Filipović 2009), lo que le ocurrió a la lengua de los sefardíes.

### 3.1. La lengua en el contexto balcánico

Durante el siglo XVI, en el Imperio Otomano, los judíos sefardíes poblaron los territorios de los Balcanes y se encontraron en las áreas de hoy en día de Serbia, Bosnia, Croacia, Macedonia, Grecia, Bulgaria y Rumanía (Vidaković-Petrov 1986: 14).

La comunidad minoritaria sefardí en la península de los Balcanes durante el Imperio Otomano tenía una posición muy favorable dado que los sefardíes podían mantener libremente su religión, practicar todas sus costumbres y usar su propio idioma (Díaz-Mas, 2009: 70), el judeo-español. El Imperio Otomano era étnica y lingüísticamente heterogéneo, así que cada grupo étnico hablaba y se identificaba con su propia lengua materna, ya que los otomanos no obligaban a los pueblos subyugados a abandonar sus variedades lingüísticas (Bunis 2011: 48). Por lo tanto, el judeo-español/djudezmo/ladino sobrevivió como una característica de los sefardíes y como una lengua que ellos usaban todos los días (Bunis 2011), dentro del dominio de su familia y de la comunidad judía, lo que era muy importante para el mantenimiento de la lengua.

Cabe destacar que las comunidades sefardíes estuvieron aisladas durante mucho tiempo de la comunidad exterior y mayoritaria, lo que fue un factor clave para preservar el idioma y la cultura judeo-española (Vidaković-Petrov 1986: 10). Debido a lo anterior, podemos destacar los factores clave para mantener la lengua que son su uso en el dominio familiar, dominio de la comunidad local, así como el aislamiento de las influencias de la comunidad mayoritaria.

No obstante, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se produjeron grandes cambios sociales y políticos, tanto en el mundo como en Europa, y por consiguiente en los Balcanes. Además del hecho de que esos cambios trajeron innovaciones significativas en el campo de la economía y la política, también hubo cambios significativos dentro de las propias comunidades sociales, ya sean minoritarias o mayoritarias. Los cambios políticos, económicos y culturales afectaron a las minorías étnicas de los países de los Balcanes (Díaz-Mas 2009: 70), trayendo consigo nuevas oportunidades que se reflejaron en la situación lingüística.

Es un hecho interesante que la comunidad judía incluso tenía su propio poder judicial, independiente del otomano, en lo que respecta a cuestiones y problemas internos (Díaz-Mas 2009: 70). Sin embargo, dentro de esta comunidad, que disfrutaba de (muchos) derechos, había muchos miembros que estaban (interna y externamente) privados de sus derechos, privados del derecho a votar, la toma de decisiones y la comunicación con el mundo exterior, y esos miembros eran las mujeres sefardíes.

El caso de las mujeres sefardíes de los Balcanes lo destacamos puesto que su papel en el dominio familiar/ dominio de la comunidad judía, o sea en el dominio privado, poco a poco se extendía hacia otros dominios, dominios públicos, en los cuales no había lugar para el judeo-español sino para la lengua mayoritaria. Al tener la creencia de que una





lengua minoritaria es menos importante, obsoleta, imperfecta o menos útil, se crea una ideología lingüística negativa que, en consecuencia, solo conduce al desplazamiento lingüístico (Vučina Simović i Filipović 2009: 34–37).

Las mujeres sefardíes afrontaban una fuerte subordinación y limitación dentro de la comunidad minoritaria y la mayoritaria, así que una posible solución para mejorar su posición dentro de la sociedad fue la adopción del idioma de la comunidad mayoritaria: serbio, serbocroata o macedonio, así como el acceso a la educación formal. La enseñanza y la educación formal introdujeron a las mujeres sefardíes en el dominio público donde no se utilizaba su lengua materna (Filipović y Vučina Simović 2010: 266). Poco a poco, las mujeres sefardíes transmitían la lengua de la comunidad mayoritaria a sus hijos, es decir, la llevaron al dominio familiar donde empezó el desplazamiento del judeo-español (Filipović y Vučina Simović 2010). Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que cuando se favorece el idioma mayoritario dentro del dominio familiar (además del favoritismo en el dominio público), el mantenimiento del idioma minoritario se pone en peligro.

En cuanto al siglo XX, para aquellos miembros de las comunidades de hablantes del judeo-español que permanecieron en los Balcanes, en Grecia o en los territorios que se convertirían en Yugoslavia posteriormente, el Holocausto en la Segunda Guerra Mundial trajo un final muy trágico. Los sobrevivientes y la mayoría de los hablantes del judeo-español que permanecieron en Turquía, Bulgaria y Rumanía, emigraron a Israel, donde aprendieron hebreo, así que sus hijos adoptaron el hebreo como idioma principal (Bunis 2018: 189).

### 3.2. La lengua en el contexto del multilingüismo en el territorio israelí

En cuanto al territorio israelí, la posición geográfica específica de Israel, como un puente que conecta Europa, Asia y África, ha proporcionado a Israel una larga tradición respecto a una situación compleja e inconstante en términos de multilingüismo (Spolsky 1997: 138). La comunidad judía en Israel era muy heterogénea, y sus miembros hablaban diferentes variedades lingüísticas (judeo-español, yiddish, polaco, ruso, húngaro, etc.) (Spolsky 1997).

Al comienzo de la Nueva Era, una situación trilingüe prevaleció en el territorio de Palestina e Israel de hoy. En esta situación, el hebreo, el judeo-araméo y el griego desempeñaban papeles muy importantes en la sociedad de la época (Spolsky 1983 en Spolsky 1997: 138). El hebreo y el arameo se usaban con fines religiosos, como idiomas de religión y literatura, mientras que otros idiomas judíos (ladino, yiddish, judeo-árabe) se usaban en la mayoría de otros dominios, sobre todo en el dominio familiar, es decir, tenían funciones seculares (Rabin 1981 en Spolsky 1997: 138), por lo tanto, observamos que, al igual que en el caso de los Balcanes, el dominio familiar y el dominio de la comunidad



local sefardí funcionaban a favor del mantenimiento del judeo-español/djudezmo/ladino.

Desde mediados del siglo XIX, la educación en las escuelas establecidas por los gobiernos de los estados-nación, formadas en varias partes del Imperio Otomano, llevó a los niños de habla judía a empezar a reemplazar el djudezmo con el idioma local: turco, griego, lenguas eslavas del sur, rumano. Desde la segunda mitad del siglo XIX, la red de instituciones educativas judías y no judías de orientación colonialista establecida en las regiones otomanas por organizaciones como la Alliance Israélite Universelle (fundada en París en 1860) y Società Dante Alighieri (fundada en 1889) atrajo a jóvenes hablantes de djudezmo a las esferas lingüísticas y culturales de las principales lenguas de instrucción en sus escuelas: francés e italiano. Docentes en estas instituciones animaron a los alumnos a abandonar el djudezmo, adoctrinándolos para que percibieran su lengua materna como una lengua de poco prestigio, poco valor cultural y utilidad práctica. Las ramas del movimiento sionista que se establecieron en varias comunidades sefardíes motivaron a sus estudiantes a adoptar el hebreo, con el objetivo de emigrar a Israel (Bunis 2018: 189). Esta es una clara indicación de cómo las ideologías lingüísticas negativas, en este caso las que provienen del domino público, perjudican la condición de un idioma.

En el pasado la lengua de los sefardíes desempeñó un papel importante, tanto dentro de la comunidad sefardí como fuera de ella (Bunis 2011). Sin embargo, en los siglos XX y XXI la situación en la que se encontró el judeo-español cambió significativamente, convirtiéndose esta lengua en una lengua cada vez más amenazada (Bunis 2018: 190). Hoy en día es difícil tener una actitud optimista con respecto a este idioma. Una ilustración de esta afirmación es el hecho de que hay pocos hablantes de ladino competentes menores de 60 años en todo el mundo (Harris 2011: 51). Además, no hay hablantes monolingües de ladino en el mundo en el siglo XXI. Esta situación ha surgido debido a una serie de factores, entre los cuales se encuentran la reducción de los dominios del uso de la lengua, la pérdida de prestigio y la asimilación en las sociedades (Harris 1994 *apud* Harris 2011: 51).

El Holocausto y las migraciones de la población sefardí durante y después de la Segunda Guerra Mundial, así como los matrimonios mixtos con hablantes no ladinos, llevaron a una disminución muy seria en el número de hablantes (Harris 2011: 51). A las generaciones más jóvenes de descendientes sefardíes, hablantes de judeo-español, tanto en el territorio tradicional como en los centros de inmigración, no se les enseña el idioma a través de la transmisión transgeneracional del idioma, sino solo en cursos que comenzaron a impartirse en universidades y centros comunitarios y culturales en la década de los años 70 (Bunis 2018: 197).

Se están haciendo algunos intentos para revitalizar el ladino, investigarlo y enseñarlo en universidades y centros comunitarios locales. Se están haciendo esfuerzos para mantener la vitalidad cultural y fomentar la creatividad a través de la publicación de obras nuevas y reeditadas, materiales de referencia y grabaciones, así como mediante



el fomento gubernamental y popular de actuaciones de agrupaciones musicales y compañías de teatro. En Israel, gran parte de este trabajo está patrocinado por la Autoridad para el ladino y su cultura que fue establecida por el Parlamento de Israel (Knesset) (Bunis 2018: 190).

A finales del siglo XX, en el año 1996, el Parlamento de Israel (Knesset) aprobó una ley que pretendía proteger y preservar la cultura ladina y el idioma ladino, estableciendo la Autoridad Nacional Ladina. La Autoridad Nacional Ladina tiene varios objetivos importantes que incluyen profundizar el conocimiento de la cultura ladina, promover, ayudar y fomentar el surgimiento de obras contemporáneas en ladino, así como establecer nuevas instituciones donde se llevarán a cabo diversas actividades ladinas (Navon 2011: 4).

En años más recientes, una apreciación del judeo-español como una lengua judía independiente que evolucionó naturalmente como resultado de la interacción de sus hablantes, especialmente los de los escalones menos elitistas, y sus vecinos, ha llevado a un uso creciente de la lengua en el siglo XXI. La lengua sefardí está presente en las publicaciones Aki Yerushalayim de Jerusalén (fundada en 1979) y El Amaneser (fundada en 2005), en Şalom (fundada en 1947) de Estambul, en mensajes aparecidos en el pionero Ladinokomunita, un sitio web y también una red social. La lengua también vive en sitios de Internet como eSefarad.com, que publican noticias y otros contenidos en el idioma tradicional, y en el programa diario Judezmo (o Djudeo-Espanyol) de Radio Kol Israel de Jerusalén (Bunis 2018: 212).

Según las palabras de David Bunis (2018: 190) la lengua de los judíos sefardíes disfruta de una patria virtual en Internet, así que podemos concluir que el siglo XXI apoya este idioma minoritario gracias al uso de Internet.

#### 4. Conclusiones

En cuanto al multilingüismo dentro de diferentes países y comunidades, tal situación siempre plantea preguntas sobre la presencia y el estatus de ciertos idiomas en diferentes ámbitos de uso. Cuando hablamos del mantenimiento de una lengua minoritaria dentro de diferentes dominios del uso de la lengua, hemos concluido que, sobre todo, se trata de una situación bastante compleja que incluye varios aspectos. En el caso del judeo-español/djudezmo/ladino en los Balcanes/el territorio israelí hemos observado que el dominio más importante para el mantenimiento de la lengua es el dominio público puesto que su papel resultó ser imprescindible.

Si hablamos del proceso de mantenimiento, es muy importante que una lengua minoritaria cuente con el apoyo de las instituciones oficiales, o sea, de las instituciones de

la comunidad mayoritaria. Las autoridades estatales pueden, sin duda, proporcionar medidas para preservar una lengua que está en peligro. No obstante, el apoyo del dominio familiar también cuenta hasta cierto nivel. Si en el mencionado dominio no existen ideologías y actitudes positivas hacia su lengua materna minoritaria, no habrá mucho interés en mantener y utilizar esa lengua.

Cuando hablamos de la política lingüística (y de la política estatal en general), esta sí desempeña un papel muy importante, si no crucial, en el proceso del mantenimiento lingüístico, procurando que un idioma se convierta en la lengua de uso diario. A diferencia de los Balcanes, en el territorio israelí el judeo-español encontró el apoyo en el dominio público.

Si nos enfocamos en el multilingüismo en el territorio israelí hoy en día, el hebreo está en la mejor posición, ya que este idioma es el idioma oficial del Estado judío. Cuando se trata del judeo-español/djudezmo/ladino como un idioma en peligro de extinción, uno de los pasos cruciales en el campo de la preservación de la cultura ladina es sin duda el establecimiento de la Autoridad Nacional para el Ladino (Navon 2011: 4), que se esfuerza en preservar este idioma único y su cultura. No se sabe qué cambios surgirán en los siglos venideros, pero uno siempre debe esforzarse por preservar una lengua en peligro de extinción. En este proceso duradero hay que incluir todos los dominios importantes para una lengua minoritaria, tanto el público como el privado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bunis, David M. «Judezmo: the Jewish language of the Ottoman Sephardim.» *European Judaism* 44 (2011): 22–35. Print.
- . «Judezmo (Ladino/Judeo-Spanish): A Historical and Sociolinguistic Portrait.» *Languages in Jewish Communities, Past and Present*. Benjamin Hary and Sarah Bunin Benon (eds.). Boston/Berlin: De Gruyter Mouton, 2018. 185–238. Impreso.
- Díaz-Mas, Paloma. *Los sefardíes: Historia, lengua y cultura*. Barcelona: Riopiedras, 2006. Impreso.
- Filipović, Jelena. *Moć reči. Ogledi iz kritičke sociolingvistik*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2009. Štampano.
- Filipović, Jelena, e Ivana Vučina Simović. «La lengua como recurso social: el caso de las mujeres sefardíes de los Balcanes.» *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*. Paloma Díaz Mas y María Sánchez Pérez (eds.). Madrid: CSIC, 2010. 259–269. Impreso.
- Fishman, Joshua A. *Sociologija jezika. Interdisciplinarni društvenonaučni pristup jeziku u društvu*. Sarajevo: IGKRO Svjetlost, OOUR Zavod za udžbenike, 1978. Štampano.
- García, Mary Ellen. «Recent Research on Language maintenance.» *Annual Review of Applied Linguistics* 23 (2003): 22–43. Impreso.



- Harris, Tracy K. *Death of a Language: The History of Judeo-Spanish*. Newark: University of Delaware Press, 1994. Print.
- . «The state of Ladino today.» *European Judaism*, 44 (2011): 51–61. Print.
- Nahir, Moshe. «Micro Language Planning and the Revival of Hebrew: A Schematic Framework.» *Language in Society* 27 (1998): 335–357. Print.
- Navon, Yitzhak. «The Israeli National Authority for Ladino and its culture.» *European Judaism* 44 (2011): 4–8. Print.
- Rabin, Chaim. «What constitutes a Jewish language?» *International Journal of the Sociology of Language* 30 (1981): 19–28. Print.
- Romeu Ferré, Pilar. «Sefarad ¿la <<patria>> de los sefardíes?» *Sefarad* 71 (2011): 95–130. Impreso.
- Safran, William. «Language and nation-building in Israel: Hebrew and its rivals.» *Nations and Nationalism* 11 (2005): 43–63. Print.
- Schieffelin, Bambi B., and Kathryn A. Woolard. «Language ideology.» *Annual Review of Anthropology* 23 (1994): 55–82. Print.
- Sephiha, Haïm Vidal. *Le ladino, judéo-espagnol calque: Deutéronome, versions de Constantinople (1547) et de Ferrara (1553)*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1973. Imprimé.
- Shur, Simon. «Binuy uma velashon leumit: Haxya'at hasafa ha'ivrit [Nation building and national language: The revival of the Hebrew language].» *Lashon Ve'ivrit* 6 (1990): 29–34. Hid'piys.
- Spolsky, Bernard. «Triglossia and literacy in Jewish Palestine for the First Century.» *International Journal of the Sociology of Language* 42 (1983): 95–110. Print.
- . «Multilingualism in Israel.» *Annual Review of Applied Linguistics* 17 (1997): 138–150. Print.
- Vidaković-Petrov, Krinka. *Kultura španskih Jevreja na jugoslovenskom tlu*. Sarajevo: Svjetlost, 1986. Štampano.
- Vučina Simović, Ivana, i Jelena Filipović. *Etnički identitet i zamena jezika u sefardskoj zajednici u Beogradu*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2009. Štampano. [Вучина Симовић, Ивана, и Јелена Филиповић. *Етнички идентитет и замена језика у сефардској заједници у Београду*. Београд: Завод за уџбенике, 2009. Штампањо.]

---

Fecha de recepción: 22 de febrero de 2021

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2021

*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*

# RESEÑAS



**Snežana Jovanović**  
*Universidad de Kragujevac*  
*Serbia*

## RESEÑA

### LA COLECCIÓN *BIBLIOTHECA HISPANIA* DE LA CASA EDITORIAL PARTENON: SEGUNDA SERIE DE CLÁSICOS HISPÁNICOS

La colección *Bibliotheca Hispania*, en sus inicios un modesto proyecto en el que se embarcaron en 2013 la casa editorial *Partenon* de Belgrado y un grupo de hispanistas entusiastas, a lo largo de estos ocho años de su existencia se ha ido afianzando como un referente en el mundo de la edición de letras hispánicas y a día de hoy va camino de convertirse en lo que posiblemente sería la colección más longeva de obras de diversas literaturas en lengua española en nuestro país. Los libros publicados dentro de esta colección claramente están pensados para que tengan un largo recorrido y que no atiendan únicamente al criterio de la oportunidad comercial. Su valor añadido representa el hecho de que todos estos títulos cuidadosamente elegidos y de valor artístico y cultural indiscutible son primeras traducciones al idioma serbio. La colección está dirigida al amplio público lector, no obstante, es visible la ambición de sus coordinadores (Željko Donić e Izabela Beljić, a los que se ha sumado más tarde Snežana Jovanović) de enfocar también el ámbito académico y la enseñanza universitaria, es decir, el público objetivo que los editores de literatura traducida no siempre tienen en cuenta. De ahí que sus volúmenes esmeradamente impresos van acompañados de un prolijo aparato crítico – notas, comentarios, explicaciones y extensos estudios hechos por traductores de renombre o hispanistas especialistas de los tres centros universitarios en los que se imparten estudios hispánicos en Serbia: Facultad de Filología de Belgrado, Facultad de Filología y Artes de Kragujevac y Facultad de Filosofía y Letras de Novi Sad.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En calidad de traductores, reseñadores o autores de estudios que acompañan estas ediciones en el proyecto ha participado toda una serie de hispanistas serbios: Dr. Dalibor Soldatić, Dra. Jasna Stojanović, Dr. Vladimir Karanović, Dr. Željko Donić, Izabela Beljić (Facultad de Filología de Belgrado); Dra. Mirjana Sekulić, Dra. Ivana Nikolić, Dra. Snežana Jovanović (Facultad de Filología y Artes de Kragujevac); Dra. Bojana Petrović Kovačević (Facultad de Filosofía y Letras de Novi Sad). Mención aparte merece Branislav Prelević, prestigioso hispanista, traductor y gran amante de las letras hispánicas.



La recién cerrada segunda serie de la colección mantiene el carácter heterogéneo que caracterizaba la anterior y nos trae joyas de la literatura de viajes, ensayística, novelística, cuentos y poesía de diferentes épocas de los autores de España, Argentina y México. En esta ocasión los coordinadores han apostado por varios textos teóricos y crítico-literarios imprescindibles para el estudio de relaciones literarias y culturales en los países hispanos.

El primer título de este grupo, *Obras completas III*, del gran pensador, escritor, traductor y diplomático mexicano Alfonso Reyes (1889–1959), engloba cinco libros escritos en México, París y Madrid entre 1909 y 1921 en los que Reyes nos presenta su talento a través de los cuentos, ensayos, divagaciones, artículos periodísticos y retratos de los importantes personajes históricos: *El plano oblicuo* (1920), *El cazador* (1921), *El suicida* (1917), *Aquellos días* (1938), *Retratos reales e imaginarios* (1920). Alfonso Reyes era uno de los mayores eruditos de su tiempo; con su obra sentó la base estética e ideológica de la literatura de América Latina y contribuyó que cambiara para siempre tanto el rumbo de su historia como la comprensión del pasado (Sekulić: 2017: 498, 505). Dejó influencia en casi todos los escritores hispanoamericanos de generaciones posteriores, sobre todo en Octavio Paz, Carlos Fuentes o Jorge Luis Borges quién lo consideró el mejor prosista del idioma español de cualquier época. La traducción a cargo de Ivana Nikolić e Izabela Beljić va seguida del estudio de Mirjana Sekulić en el que se resumen las épocas creativas del escritor mexicano, el contexto histórico y cultural en el que aparecen sus obras y se exponen los rasgos más destacados de su producción literaria.

La nueva serie de esta colección nos trae la traducción de la obra con la que se inaugura el género ensayístico en España, *El teatro crítico universal* del insigne escritor y pensador del siglo XVIII, el monje benedictino Benito Jerónimo Feijoo (1676–1764), más conocido como el padre Feijoo. La obra integral consta de ciento dieciocho ensayos escritos entre 1726 y 1739, divididos en ocho libros, que abordan una enorme variedad de materias casi imposibles de clasificar. Fue una de las obras más divulgadas de su época, traducida a varios idiomas ya en la vida de su autor. En la edición de la *Bibliotheca Hispania* están recogidos nueve ensayos o discursos y prólogo como una muestra representativa de los aspectos más importantes de la obra del autor asturiano, y de su interés por los temas de lo más variopinto. De mayor relieve es el tema de la decadencia cultural y espiritual generalizada en España, causa inmediata del atraso económico y social del país. El padre Feijoo no se conforma con señalar los males que aquejan su país sino propone los remedios adecuados; su solución consiste en la erradicación de conceptos erróneos, apertura del país al mundo, la introducción y aplicación de los logros científicos, ya confirmados en la práctica en los países desarrollados. La traductora Snežana Jovanović también firma el posfacio que versa sobre la vida y obra del pensador español, su pensamiento ilustrado y la influencia que tenía en su siglo y en las épocas posteriores.

De la mano de la traductora Izabela Beljić nos viene *La mujer del porvenir* (1869) de Concepción Arenal (1820–1893), autora hasta ahora desconocida en nuestro país fuera de



los círculos académicos, cuyo papel en la emancipación de la mujer en España es indiscutible. Escribía poesía, teatro, zarzuela, novela y ensayos en los que defendía sus creencias políticas, filosóficas, religiosas y morales. En *La mujer del porvenir* Arenal intenta no solo rebatir la idea de la inferioridad fisiológica e intelectual de la mujer, sino demostrar su superioridad. La obra abarca los temas más candentes de aquella época: marginación y subordinación moral, analfabetismo, derechos y libertades laborales, maternidad, igualdad de género, que representan un paso importante en la lucha por los derechos económicos y sociales de las mujeres, así como el derecho fundamental a la educación y la igualdad de oportunidades (Beljić 2019: 91). Izabela Beljić en su extenso estudio nos acerca la vida de la escritora española, su trayectoria literaria y sobre todo esclarece la evolución de sus ideas y su lucha social e ideológica a la que Concepción Arenal había dedicado todos sus empeños.

Emilia Pardo Bazán (1851–1921), escritora que ha marcado la segunda mitad del siglo XIX, una mujer de amplia cultura, gran curiosidad intelectual y talento, a la que los lectores serbios ya han tenido la oportunidad de conocer como novelista, esta vez se nos presenta con *La cuestión palpitante* (1883), obra que en su momento provocó gran revuelo tanto por las ideas que plasmaba como por el hecho de que venían de la pluma de una mujer. Es un texto de carácter ensayístico en el que Pardo Bazán expone sus reflexiones teóricas sobre el realismo, naturalismo y las ideas de Émile Zola con el objetivo de acomodar la doctrina naturalista a la tradición española. Aunque esta obra fue considerada manifiesto del naturalismo, la escritora no se muestra como defensora incondicional de la nueva corriente literaria dado que señala tanto sus limitaciones como los aspectos que valora como positivos desde el punto de vista estético. El libro incluye un amplio estudio de Izabela Beljić, que también firma la traducción de esta obra, en el que se analiza de manera pormenorizada la situación literaria en España de los finales del siglo XIX, la reacción a la nueva corriente literaria y la crítica de la escritora gallega del realismo y naturalismo.

*Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) es posiblemente el libro más difundido y más traducido del famoso escritor uruguayo y argentino Horacio Quiroga (1878–1937). En esta colección Quiroga ha reunido quince relatos escritos entre 1908 y 1914 cuyo leitmotiv es, como sugiere el título, la muerte imprevisible, inesperada e inevitable causada por la enfermedad, locura o amor y sobre todo por la incapacidad del hombre de vencer la naturaleza. La obra fue publicada para conmemorar el 100 aniversario de la publicación de la obra original, sin embargo, el tiempo transcurrido no ha restado la actualidad de estos relatos en los que se mezclan los elementos de modernismo, postmodernismo y realismo. La traductora de la obra Snežana Jovanović es autora del estudio centrado en la producción cuentística de Horacio Quiroga, su teoría del cuento y los lineamientos que definen la elaboración del cuento como un género literario.

*Nostalgia de la muerte y otros poemas* (1938) es una antología bilingüe en excelente traducción de Željko Donić, que permite a los lectores serbios disfrutar de la obra maestra del poeta, dramaturgo, guionista y crítico literario mexicano Xavier Villaurrutia (1903–1950), tanto en serbio como en español. Villaurrutia además era uno de los iniciadores del grupo poético Contemporáneos de la que formaban parte los poetas de talla de Jorge Cuesta, José Gorostiza o Salvador Novo. En su poesía están entrelazadas la tradición y la modernidad, los elementos del modernismo y de la vanguardia, sobre todo cubismo y surrealismo. Los temas predominantes son miedo, muerte, soledad, ausencias, vacío, distancia y amor o en palabras del propio poeta, la muerte y la angustia del hombre ante la nada, la angustia que da una peculiar serenidad (Foster 1976: 161). En el estudio que precede la obra “Xavier Villaurrutia, el ángel nocturno de la poesía mexicana” Bojana Kovačević Petrović nos introduce en la vida de este poeta tímidamente presente en nuestro país desde hace sesenta años y en su poesía de sueño y muerte.

*Lírica española de tipo popular (del siglo XI al XVII)* es otra antología a cargo de Željko Donić quien ha hecho la selección y la traducción de composiciones líricas del mozárabe, gallego-portugués, catalán y castellano al serbio. Esta antología de la mejor manera refleja la variedad lingüística y la riqueza de tradiciones y culturas en la península Ibérica a lo largo de la Edad Media a través de la poesía que abarca tres grandes núcleos líricos de carácter oral tradicional: las primeras jarchas en mozárabe, la lírica galaico-portuguesa y las cantigas d’amigo y villancicos de lírica tradicional castellana. A la vez es el testimonio de los pueblos asentados en la parte septentrional de la península, en los reinos cristianos de Castilla, León, Aragón, Galicia, Navarra, pero también en Al-Ándalus, los territorios musulmanes del sur, dado que vertían en versos sus propias experiencias cotidianas de todos los aspectos de la vida: sentimientos, relaciones sociales, naturaleza (Donić 2018: 171). En el detallado estudio que acompaña esta edición, Željko Donić aborda la importancia y vigencia de este tipo de poesía, explica los motivos de su creación, su carácter, temas y formas, pero también dedica algunas palabras al reto que representa su traducción al serbio.

Benito Pérez Galdós (1843–1920), quizá el novelista español más destacado después de Cervantes, en esta ocasión está presente con su primera novela *La fontana de oro* (1870) que marca el inicio de una nueva concepción de novelar en España. Esta novela resume el credo realista de Galdós – la moderna novela española debe ser nacional, basada en la observación directa de la realidad, tiene que ofrecer una imagen verosímil de la sociedad, apoyarse en la recién creada clase media y buscar en ella el material para sus creaciones literarias. En *La fontana de oro* a través de la historia de amor entre el joven liberal Lázaro y Clara, protegida de su tío, Galdós pinta los acontecimientos turbulentos en la sociedad durante el Trienio liberal, fusionando así la realidad con la ficción de acuerdo con su pauta de construcción artística. Sin embargo, en esta novela todavía se sienten ecos de la tradición del costumbrismo y novelas populares por las que Galdós siente desprecio ya que se ajustan al gusto de un tipo determinado de lectores y su única



función es proporcionar entretenimiento y placer pasajero. *La Fontana de oro*, a pesar de sus imperfecciones, es una de las obras más significativas de Galdós. Paradójicamente, su importancia es quizás incluso mayor que su valor artístico y en ese sentido supera cualquier otra novela del escritor, hoy más estimada, porque contiene el embrión de todo lo que hace de Galdós un novelista magistral (Jovanović 2018: 350). El estudio hecho por la traductora de esta novela, Snežana Jovanović, aborda la situación literaria en España de la época, la relación de Galdós con la producción novelesca anterior, su concepción del realismo y los rasgos más destacados de su novela primeriza.

*Balún Canán* (1957) es la primera novela de Rosario Castellanos (1925–1974), escritora, periodista, diplomática, catedrática e investigadora universitaria, pionera en la defensa de los derechos de la mujer y pueblos indígenas. A pesar de ser una de las literatas mexicanas más significativas del siglo XX y de las más reconocidas a nivel internacional, su obra hasta ahora no ha sido traducida al serbio. La historia del sufrimiento de los indígenas, pero también de la desaparición de una familia, contada con mucha compasión, pero sin patetismo, es profundamente reflexiva y conmovedora. Los temas tratados en esta novela pueden incitar al lector moderno a hacer preguntas sobre el momento presente: sobre los grupos marginados, trabajadores a los que se les impide ejercer los derechos laborales y humanos, mujeres que aún están expuestas a la violencia. Izabela Beljić firma tanto la traducción como el estudio complementario en el que además de los detalles más interesantes de la vida de Rosario Castellanos nos proporciona claves para entender su poética. Es de interés especial un pequeño apartado en el que Beljić describe su propia experiencia de traducir esta novela y los problemas con los que se ha enfrentado.

La traducción de Mirjana Sekulić del libro de viaje titulado *Oriente* (1907) es una valiosa aportación a la recepción del escritor español Vicente Blasco Ibáñez (1867–1928), en nuestro país hasta ahora conocido exclusivamente como novelista, dado que desde los años veinte del siglo pasado varias de sus novelas fueron traducidas al serbio. En esta obra Blasco Ibáñez reunió las crónicas publicadas en la prensa de la época en Madrid, Buenos Aires y México sobre las experiencias de su viaje a través de Europa Central y los Balcanes hasta Constantinopla. Para los lectores de Serbia sin duda resultará interesante la impresión del escritor español de nuestro país que visitó brevemente de camino a Turquía. El estudio a cargo de Mirjana Sekulić se centra en los rasgos principales de la literatura de viajes de Blasco Ibáñez, en el tema de la imagen del otro de gran envergadura en este tipo de textos y en las particularidades del viaje del autor al Oriente.

La *Bibliotheca Hispania* y la editorial *Partenon* continúan su andadura con el claro objetivo de acercar al lector contemporáneo los clásicos de literatura en español. La ayuda imprescindible en esta tarea la constituyen los programas de promoción de lengua y literatura y de apoyo a la traducción a las lenguas extranjeras de los ministerios de cultura

de España, México y Argentina. El desafío para el futuro sería enriquecer el catálogo con las obras de calidad de literaturas en español hasta ahora ausentes en esta colección y ampliar el elenco de colaboradores y traductores invitando no solo los traductores ya afirmados, sino también creando posibilidades de incluir a los traductores jóvenes que se inician en este mundo.

### Datos bibliográficos:

1. Alfonso Reyes. *Sabrana dela III*. Prevod sa španskog i napomene Ivana Nikolić / Izabela Beljić, pogovor Mirjana Sekulić. Beograd: Partenon, 2017. 507 str. Štampano.
2. Havijer Viljaurutija. *Nostalgija za smrću i druge pesme*. Izbor i prepev sa španskog Željko Donić, predgovor Bojana Kovačević Petrović. Beograd: Partenon, 2017. 237 str. Štampano.
3. Rosario Kasteljanos. *Mesto devet zvezda*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Izabela Beljić. Beograd: Partenon, 2017, 239 str. Štampano.
4. Benito Heronimo Fejhoo. *Kritički pregled svekolikog znanja*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Partenon, 2017, 289 str. Štampano.
5. Visente Blasko Ibanjes. *Orijent*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Mirjana Sekulić. Beograd: Partenon, 2018, 221 str. Štampano.
6. Benito Peres Galdos. *Zlatna fontana*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Partenon, 2018, 353 str. Štampano.
7. *Španska narodna lirika*. Izbor, prepev sa mosarapskog, galisijsko-portugalskog, katalonskog i kastiljanskog i pogovor Željko Donić. Beograd: Partenon, 2018, 203 str. Štampano.
8. Orasio Kiroga. *Priče o ljubavi, ludilu i smrti*, prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Partenon, 2019, 177 str. Štampano.
9. Emilija Pardo Basan. *Goruće pitanje*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Izabela Beljić, Beograd: Partenon, 2019, 237 str. Štampano.
10. Konsepsjon Arenal. *Žena budućnosti*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Izabela Beljić, Beograd: Partenon, 2019, 119 str. Štampano.

### BIBLIOGRAFÍA

- Beljić, Izabela. «*Žena budućnosti: španski feministički manifest.*» *Žena budućnosti*. Konsepsjon Arenal. Beograd: Partenon, 2019. 91–117. Štampano.
- Donić, Željko. «*Prvobitna španska narodna lirika: jarcha, cantiga d' amigo, villancico.*» *Španska narodna lirika: XI–XVII vek*. Beograd: Partenon, 2018 171–198. Štampano.
- Foster, H. Merlin. *The Poetry of Xavier Villaurrutia*. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1976. Print.



- Jovanović, Snežana. «Benito Peres Galdos i roman španskog realizma.» *Zlatna fontana*. Benito Peres Galdos. Beograd: Partenon, 2018. 341–351. Štampano.
- Sekulić, Mirjana. «Alfonso Rejes između Meksika i Španije.» *Sabrana dela III*. Alfonso Rejes. Beograd: Partenon, 2017. 497– 505. Štampano.

**Snežana Jovanović**  
Universidad de Kragujevac  
[snezana.jovanovic@filum.kg.ac.rs](mailto:snezana.jovanovic@filum.kg.ac.rs)

*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*



**Branko Anđić**  
*Escritor, traductor, periodista independiente*  
*Serbia / Argentina*

## RESEÑA

**Kamilo Hose Sela. *Košnica*. Prevela Dragana Bajić. Beograd: Blockhaus: IPC Media, 2020. 280 str.<sup>1</sup>**

**Kamilo Hose Sela. *Porodica Paskvala Duarte*. Prevela Bojana Kovačević Petrović. Beograd: Blockhaus: IPC Media, 2020. 137 str.<sup>2</sup>**

En plena pandemia, sin ninguna promoción mediática, en Belgrado fueron publicadas dos obras claves del premio Nobel español, Camilo José Cela. Parece mentira, pero es cierto que *La colmena* y *La familia de Pascual Duarte* por primera vez llegan ahora al público serbio en su idioma materno. Aleksandar Božić, dueño y editor de la casa editorial IPC Media, ya supo demostrar, en los últimos años, que tiene un oído sensible para los libros valiosos que, por alguna razón intangible, quedaron fuera del radar de los editores serbios. Dedicado a la literatura universal, sin concesiones a la coyuntura del momento, Božić también presta atención particularmente meticulosa a la calidad de las traducciones de los libros con su sello. Las dos novelas de Cela, recién publicadas, lo confirman con creces.

¿Cómo es posible que un notable, un *spiritus movens* de la narrativa española de posguerra, fuera olvidado durante más de medio siglo en un país con una importante tradición de literatura traducida?

A José María Manuel Juan Ramón Francisco Javier de Jerónimo Cela y Trulock no es fácil quererlos, sobre todo en tierras con largo pasado comunista; dotado de semejante nombre, es una persona de la que se esperan grandes hazañas. Creído, conservador, franquista, pero también rebelde, talentoso, inteligente, agudo, poseedor de un gran

---

<sup>1</sup> [Camilo José Cela. *La colmena*. Traducción de Dragana Bajić. Beograd: Blockhaus: IPC Media, 2020. 280 pp.]

<sup>2</sup> [Camilo José Cela. *La familia de Pascual Duarte*. Traducción de Bojana Kovačević Petrović. Beograd: Blockhaus: IPC Media, 2020. 137 pp.]





sentido de humor, Camilo José Cela es un monumento a las contradicciones, la imagen viva de paradojas muchas veces difíciles de entender y en su país natal.

Es cierto que fue un protegido del régimen franquista y que lo supo aprovechar para su beneficio, pero también es cierto que fue ninguneado como artista, durante muchas décadas de la posguerra, por el establishment cultural «progresivo» de España. Llegó a ser censor, soplón y agitador de la policía del régimen de Franco, pero nunca cambió sus convicciones ni su ideología ultra derechista cuando comenzaron a soplar otros vientos políticos.

¡No nos gusta ese hombre! Es fácil decirlo; pero es mucho más difícil reconocer que un ser tan altanero, férreo nacionalista, lleno de desprecio y conflictivo por naturaleza, era al mismo tiempo un gigante literario, una piedra angular de la literatura española de posguerra, dotado de un talento iconoclasta por excelencia. Pero, Cela está bien acompañado en ese sentido: Ezra Pound, Celine, Pasolini, Balzac, y tantos otros siguen siendo objeto de adoración universal por su obra artística, aunque cultivaban ideologías retrógradas, personalidades pesadas, un moral dudoso, falta de honestidad.

A pesar del conservadurismo que no abandonó hasta su muerte, Cela-escritor respetaba y acunaba la vanguardia literaria del siglo XX; sorprende el amalgama raro que compuso: para la mayoría de la crítica literaria referente un gran costumbrista, autor del realismo social, Cela igualmente es precursor a los que, décadas después de *La colmena*, abrazaron en su narrativa las técnicas de montaje cinematográfico, de fragmentación cubista, de la experimentación con la sintaxis y los largos monólogos del *stream of consciousness*. En breve: en persona, conservador y casi provinciano (no le gustaba viajar fuera de España, se declaraba insensible para lo exótico del mundo ancho y ajeno, pero literalmente caminaba de pueblo a pueblo por toda España), en el arte, vanguardista y rebelde.

Quizás justamente por su apego a la realidad y su desinterés por lo inventado y fantástico, Cela puso toda su fuerza creativa en la experimentación técnica, lingüística, que lo separa, paradójicamente, de los procedimientos de la literatura realista. Fue ligado a la realidad, no al realismo. Despreciaba, también, la poética – en teoría y en la praxis – de la literatura comprometida, tan presente en muchos autores «realistas». («No hay escritor más comprometido que aquel fiel a sí mismo», dijo Cela en la nota del autor con la quinta edición de *La colmena*)

Simplificando un poco, se puede decir que, para Cela, la literatura, el arte, es una manifestación de libertad en el sentido más amplio de palabra. Por eso, cada libro suyo es diferente del anterior; por eso, sus lectores son siempre sorprendidos, ¿preguntándose qué les espera la próxima vez – un Dos Passos madrileño? (*La Colmena*), ¿un Caldwell/Steinbeck gallego? (*La familia de Pascual Duarte*), ¿un soliloquio faulkneriano?, etc.

Todo lo dicho se necesita tener en cuenta a la hora de la traducción de los libros de Cela. Aunque muy diferentes entre sí, se leen engañosamente fácil y – como la obra de



Hemingway, Carver o Rulfo –, dejan una impresión falsa de que no hay trabajo más fácil que escribir obras de ficción. Su registro de lenguaje es, sin embargo, meticulosamente elegido en cada uno de sus libros. Las traductoras Dragana Bajić (*La colmena*) y Bojana Kovačević Petrović (*La familia de Pascual Duarte*) lograron con sus traducciones esa coherencia bien disfrazada, típica para el autor, así como el lenguaje del «tremendismo» en *La colmena*. El beneficio más obvio de este respeto por el registro de lenguaje es la impresión que ambos libros fueron escritos en serbio, no en un idioma extranjero.

Las traducciones del idioma castellano/español (de paso dicho: el nombre oficial dado al idioma de Cervantes justamente por el senador Camilo José Cela) al serbio no siempre eran tan acertadas. A diferencia del ruso, francés, alemán, inglés, italiano, por mucho tiempo el castellano fue en las tierras balcánicas un idioma casi exótico (quizás no tanto como chino, japonés, urdu o swahili, pero por lo menos no común). Recién a comienzos de los años ochenta del siglo pasado, el castellano entró como un idioma extranjero en las escuelas secundarias yugoslavas. Los clásicos próceres literarios, como Cervantes y los poetas del Siglo de Oro, tuvieron antes algunas traducciones, aunque muchas veces hechas del francés o el alemán, o por lo menos con ayuda de otros idiomas. Paradójicamente, el interés por el español, despertado entre los serbios con el boom de la nueva narrativa hispanoamericana, facilitó más y mejor aprendizaje del idioma ibérico y – en consecuencia – más traducciones de la literatura contemporánea española. La televisión global – sobre todo telenovelas y noticieros – el Internet, la música popular, el cine ayudaron mucho a la difusión del idioma castellano en Serbia donde hoy dejó de ser una rareza.

Tienen razón los franceses cuando por debajo del nombre de traductor en los libros ponen «en versión» y no «traducción»; en la literatura se trata de eso: encontrar en un idioma no lo *mismo*, sino lo *correspondiente* de lo que se traslada del otro idioma. Las traductoras de *La colmena* y *La familia de Pascual Duarte* son plenamente conscientes de eso. En ningún momento dejan de arrastrarse por la sintaxis del idioma extranjero, ni por los calcos del mismo, manteniendo siempre la «naturalidad» de la narración. El ritmo de las versiones serbias de las ambas novelas de Cela es coherente y correspondiente al original, una virtud a menudo omitida en traducciones correctas, pero sin matices del autor particular.

Dos importantes novelas españolas dieron la oportunidad a las traductoras de ampliar y refrescar el vocabulario serbio, a beneficio de los lectores: el idioma de Cela es rico, dinámico y para nada acartonado, y así es su versión en el serbio. Es grato leer adjetivos como «plahovit», «ljupko», «razborito» (Kovačević Petrović), «štokavo», «straobalno», «gegucavo» (Bajić) donde muchos pondrían «nervozan», «lep», «pametan», «prljav», «strašno» i «klimavo». No suenan esas palabras como arcaicas ni extravagantes, sino simplemente olvidadas. Con el uso cotidiano del Internet, hay una tendencia global

de simplificar lenguaje en uso. Lamentablemente, de eso no se salva ni el vocabulario literario, ni el del traductor. Caen en desuso también los sintagmas típicos y expresiones que podrían facilitar traducción de ciertas ideas, no palabras. Por eso tuve placer al leer que Fulano «nije čačkao mečku» (Kovačević Petrović) ili da je neko «zapljunuo plajvajz» (Bajić).

Como un valor particular de ambas traducciones debo destacar algo que tendría que sobreentenderse: la ausencia absoluta de los modismos y expresiones artificialmente instalados en el lenguaje cotidiano serbio de otros idiomas. Al leer las novelas *Košnica* (*La colmena*) y *Porodica Paskvala Duarte* (*La familia de Pascual Duarte*), uno tiene doble placer: disfrutar de unas obras maestras y – al mismo tiempo – recordar cómo suena bien un rico, expresivo, bello idioma serbio.

**Branko Anđić**

Escritor, traductor, periodista independiente  
[winesound@hotmail.com](mailto:winesound@hotmail.com)



**Željko Donić**  
*Universidad de Belgrado*  
*Serbia*

## RESEÑA

**Dimitrinka Níkleva. *Mis dos vidas*. Granada: Editorial Poesía eres tú, 2018.  
150 pp.**

*Mis dos vidas* es el primer libro de poesía de Dimitrinka Níkleva (1969), poeta granadina proveniente de Bulgaria, licenciada en Filología Española por la Universidad de San Clemente de Ohrid (1988-1993) y doctora en Lengua Española por la Universidad de Granada. Actualmente, es profesora titular en el Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Granada.

Partiendo del sugerente título, *Mis dos vidas*, leemos la colección como un collage de experiencias existenciales presentadas, primero a través de la dicotomía de la realidad humana personal y universal, y luego mediante una confesión poética sobre dos patrias, dos idiomas y dos culturas amalgamadas en la identidad única de Dimitrinka Níkleva.

*Las dos vidas* de Níkleva pueden luego observarse como dos direcciones poéticas, a nuestro parecer, manifiestamente perceptibles. La primera vida poética de Níkleva proviene de su erudición clásica envidiable, de un vagabundeo por los infinitos caminos léxicos en búsqueda de los significados de la palabra española; la caracterizan los juegos semánticos, las asociaciones conceptistas, la sonoridad de los metros y estrofas tradicionales (octosílabo, endecasílabo, alejandrino, terceto, serventesio, octava real, cuaderna vía, quinteto, soneto, romance), la convocación de lo popular; es un íntimo homenaje a la poesía más valiosa escrita en lengua española. La segunda vida poética, contemporánea tanto en expresión como en idea, surge de la confrontación directa de la poeta con el mundo real – donde las cosas a menudo están fuera de su control – así como de la transposición de los fenómenos de ese mundo y de sus impresiones sobre ellos, en vívidas imágenes o bocetos poéticos, con sensibilidad afín a la poesía de la época en que vivimos; se caracteriza por el anecdotismo, la expresión concisa e intuitiva, con afectividad marcada, pero siempre con una porción de racionalidad filológica, porque Níkleva, sea esto bueno o malo, es ante todo una maestra de la palabra, de mensaje claro

y lenguaje refinado. Las dos vidas de Níkleva, vidas de dos seres poéticos en constante impregnación y colisión, lo personal y lo universal, lo búlgaro y lo español, lo clásico y lo moderno, rara vez se encuentran pura y claramente apartadas, son prácticamente inseparables, y además, nos atreveríamos a decir que este conflicto interno, «reacción nuclear poética» (o mejor dicho *binuclear*) representa uno de los principales impulsores del dinamismo motivacional de la poesía de Níkleva.

El libro tiene cuatro segmentos. Primer segmento, titulado *Mosaico*, que abarca las dos terceras partes del libro, es una especie de miscelánea, la colección de experiencias poéticas y vivencias líricas, compuesta en buena parte en estrofas y metros tradicionales de la literatura española, con considerable habilidad versificadora. Estas composiciones con temática muy variada representan también una especie de introducción a los segmentos más íntimos del libro y como mosaico, en forma de teselas poéticas, vívidas imágenes y observaciones reflexivas, revelan el ideario poético-filosófico de la poeta hacia el mundo, el destino humano universal, el arte y la vida. En el poema «Mi concepción» que abre el libro, en endecasílabos rimados (*aabab*) y en tono profético-bíblico Níkleva canta sobre su propio nacimiento, porque Dios creó la tierra en siete días «...y el octavo agotado se durmió / fue el día cuando a mí me concibieron». Aunque por amor («Los dos amantes que pasión unió: / la eternidad del momento pidieron»), el *yo* lírico fue arrojado en el «océano de la existencia» (del que habla Ivo Andrić), sin consentimiento: «... y me quedé en el instante atrapada / en un vacío sin futuro atada» mientras la premonición de la finalidad la ensombrece desde el nacimiento («la muerte, sombra de la eternidad / rodea mi garganta atezada» / con el fuerte cordón de la oquedad»). La cuestión de su propia existencia en este poema se plantea como una cuestión universal de la soledad, expresando en la última estrofa la inquietud e impotencia del individuo ante la rutina de la vida, la frivolidad del mundo aparente («Una pasión en el estar sin ser»).

La posición introductoria del poema señala quizás que ese vacío existencial que ha dejado la ausencia de «un dios dormido» podría ser rellenado por el arte, la poesía, el juego de la imaginación poética, porque el poeta del segundo poema en su mochila siempre lleva «un libro y una sogá». En el romance «Votos nupciales», que, como la misma autora señala en la dedicatoria a A. V. Pavlov (A. B. Павлов), representa un homenaje a su poema «Яана и магесник», Níkleva demuestra el talento excepcional en componer octosílabos españoles con rima asonante, usando con maestría el vocabulario del registro baladístico, creando la atmósfera carnavalesca del romance y jugando con grotesca («Abrió boca desdentada / alargó garras temblando, / a la moza por el pelo / allí la arrastró chillando // ...Al bandolero baboso / con las piernas le estrechó, / cual garrapata en la espalda / lascivas uñas clavó»), ridiculizando los tabúes (votos matrimoniales, exagerada lujuria dionisiaca femenina). La expresión lírica de tipo popular en Níkleva está presente en varias composiciones dándole, esporádicamente, una modulación ligeramente neopopularista (La mañana de san Juan, ojos garzos, cuerpo garrido, joven cual garza frágil), cual es el rasgo distintivo de la poesía andaluza, especialmente la de su



célebre conciudadano, el poeta granadino García Lorca: ya sea por los motivos, como en el poema «La herida que no cicatriza» (la conversación entre un gorrión y una niña), ya sea por la sensibilidad y el estilo, como en el poema «El día más triste de la historia», que sigue una matriz arquetípica del folclore: el dolor del niño por la pérdida de su madre está mágicamente transformado en lágrimas con propiedades curativas («Sus lágrimas las malas hierbas riegan / y brotan blancas margaritas»).

Si bien los demás tres segmentos tratan los temas del amor, la malicia, y la identidad por separado, esa temática está también presente en el mosaico. Ahí encontramos varios poemas de amor («Los amores», «Catálisis», «De amores y desamores», «Puerta», «Amor afótico», «Primera cita»), pero tratado, a nuestro parecer, diferentemente en comparación con el segundo segmento; aquí la perspectiva es levemente más universal, metafórica, reflexiva, incluso cuando Níkleva habla desde la subjetividad del *yo* lírico. En el poema «Con un ala», el amor es la golondrina que no puede volar con un ala y en un intento por revivir el ala muerta se electrocuta, tropezando simbólicamente con un poste de alta tensión. En varios poemas el amor tiene alas y se presenta en forma de pájaro. En las primeras composiciones es notable su interés por los temas existenciales: la búsqueda de la felicidad, la confrontación con la senectud, las inevitables mudanzas de la vida («De las arrugas y canas», «De las edades»). En el poema «De las edades», en alejandrinos (con rima perfecta cruzada), Níkleva utiliza la ironía y el humor afín a la poesía conceptista («... por qué los animales a dos patas andando / no van a columpiarse arriesgando caer / con el pico parlante o el trasero colgando. // Aquel vital misterio de todas las gallinas / quedó sin resolver, ¡qué tierna edad ingenua!») presentando su vida como un proceso de cambios simbólicos sucesivos y una busca de la salvación personal que descubre en la imaginación («En ese cementerio de ilusión y confianza / pienso desenterrar los libros, su poder, / su palabra y amistad que todavía alcanza / mi oculta intimidad para salvar mi ser»).

Algunas composiciones están matizadas con tonos oscuros, casi barrocos. «El Accidente», inspirado en hechos reales del telediario, con su drama condensado y realismo escénico pone la libido – la búsqueda de la libertad sexual – en el macabro contraste con la responsabilidad, culpa y tragedia de un accidente. Uno de los elementos significativos de la poesía de Níkleva es el experimento lingüístico, su enfoque en la ambigüedad y polisemia, por lo que en poesía se le abre un espacio prácticamente infinito. Además de su hábil dominio de la rima y metros favoritos de la literatura española (octosílabo, endecasílabo, tetradecasílabo), se caracteriza por juegos de palabras («Exit puede ser tu éxito», «Trajeron vino / y con él vino la culpa» – «Infidelidad») así como por una comunicación fértil con la tradición literaria («Quién mejor calla, mejor habla»: «Me quisiste a gritos. / Me fui en silencio. / Y todavía estoy buscando las palabras.»); hay



también experimentos muy audaces con la acústica, como en el poema «Amanecer» donde el ambiente onírico del alba está evocado con una continua rima oxítona.

Gradualmente la segunda parte del *mosaico* va convirtiéndose en sinfonía de poemillas breves y sonoras, reflexiones concisas sobre la vida y el mundo («Casi calor», «Pálido destino», «El amante», «Líder», «Madres», «Espejo cóncavo», «Incoherencia», «Petición», «Ahora», «Tus retratos», «Peligro», «Destino», «El recuerdo de los recuerdos», «Disfraz», «Aquel verano», «Final», «Duda», «Deuda de escuchar», «La vida de un nini», «Un día al revés», «Moraleja final»), poco frecuentes en la primera mitad del segmento. Predominan estrofas cortas y versos de arte menor: «Mirada gélida / de ojos gélidos, / aliento gélido / en palabras gélidas. / Y gimió el mármol...»- «Y gimió el mármol»), verso fluctuante, métrica menos regular, pero intuiciones más directas y profundas. Debería mencionarse también el uso señalado de las paradojas «- Amor, tú solo dime cuando y lo haré. / - Ayer. Y te olvidaré ayer.» (Plazo); «- Hágle una confesión laxante. - ¿A mi futuro ex marido?» (Estado de salud). Acercándose aún más al estilo quevediano, Níkleva introduce refranes, adaptándolos hasta cierto punto a propias necesidades poéticas («Si la lengua no tiene hueso, / pero rompe el más grueso» - «La cura de la rompehuesos»).

El segundo segmento, titulado *Siempre tú, sin ti*, nos parece la parte más sentimental del libro e incluye poemas que en su mayoría tratan temas sentimentales y de amor, escritos en formas tradicionales, con rima, como el poema «La lluvia» - lírico paisaje confesional en forma del soneto clásico petrarquista, rico en epítetos y afín a la sensibilidad de la Generación 27. Este segmento representa una sincera e íntima confesión del alma, presentada a través de las imágenes de la naturaleza e impresiones melancólicas («Una noche de la luna anacarada», «Bajo los pinos», «Me dijo la lluvia», «Lluvia de estrellas»). En el poema «La cola del amor» el amor es otra vez un pájaro de triste destino, quemado por su aspiración a las alturas sin límite («... Y vino el amor con su cara de colores. / Y me puso alas. / ... / Volamos tan alto que nos quemó el sol. / Cual pájaro herido, gimió el amor»).

Por el tercer segmento del libro (*A las malas lenguas*), escrito a la manera de la poesía satírico-burlesca de la Edad de Oro español, desfila toda una galería de tipos y caracteres humanos, presentando simbólicamente las experiencias desagradables de la poeta, la gente mala y vicios del espíritu, sobre todo la envidia («Epitafio de la envidia», «Purgatorio de la envidia»), los falsos amigos («La zorra, el zorro y las uvas»), favoritismo («Lameculos»), la vanidad («Pseudocientíficos», «Fantasía carnívora»), etc.

El último segmento titulado *Lejos del hogar ¿en casa?* representa un álbum nostálgico y una compilación de recuerdos de la familia, la Bulgaria natal, su verdor, montañas, lengua, la transición de un estado de la vida al otro. En «La partida», poema compuesto en versos de arte mayor, alejandrinos, Níkleva, con una monótona rima asonante, continua y gramatical (imperfecto), confiesa con lirismo y contundencia la historia sobre una de las decisiones más importantes, el punto después del cual comienza su segunda vida. Tras la somnolencia de los recuerdos, esta poesía evoca los momentos más íntimos



con su familia, utilizando el léxico que asocia universalmente el pasado mítico de la humanidad («Madre patria», «Mito más cruel», «Maldición»). Es emocionante cuando Níkleva le canta a su madre sobre la morriña que siente, utilizando formulaciones típicas de la literatura popular española («En tierra ajena, madre, intento andar sin aire, / pisar a ciegas sola, perdida en tanta angustia; / añora dulce nana, arrullo, al son que paire / la pena de este exilio carimba el alma mustia.»). La última parte del libro está conectada conceptualmente con el poema introductorio «Mi concepción», cerrando simbólicamente el círculo de la vida y enfatizando la unidad tanto de la colección como de la identidad de Níkleva. El tono bíblico del primer poema se repite al final del libro, en el poema «Plegaria» («Querido papá, que estás en el cielo / ojalá estés felizmente engañado / creyendo que nuestra casa del duelo / sigue siendo aquel hogar deseado»), el lamento emotivo a la querida y venerada figura paterna, («el pilar» de la casa, «Sabio protector del hogar»).

Se cierra así un capítulo del dualismo interminable de las *vidas* de Dimitrinka Níkleva, su primer libro sobre dos seres poéticos en constante comunicación y conflicto creativo, en búsqueda de la propia identidad como impulso de una poesía universal.

**Željko Donić**

*Universidad de Belgrado*

[donzellco@gmail.com](mailto:donzellco@gmail.com)





*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*

**Francisco Capilla Martín**  
*Universidad de Belgrado*  
*Serbia*

## RESEÑA

**Ian Gibson y Quique Palomo. *Ligero de equipaje. Vida de Antonio Machado*. Madrid: Penguin Random House, 2019. 102 pp.**

Mucho ha cambiado la relación del cómic con otros géneros literarios en las últimas décadas. La variedad de géneros que actualmente se trabajan mediante viñetas y bocadillos es enorme, y los relacionados con la adaptación de otras obras literarias y con las biografías de autores y autoras no se han quedado atrás. En los últimos años, la adaptación y continuación de *El Buscón* o la biografía de Federico García Lorca han sido dos de los comics más vendidos en España. Atrás han quedado, por fortuna, los pensamientos que encasillaban a los tebeos, dicho con cierto retintín despectivo, como algo infantil, sin profundidad y de inferior categoría.

En el caso de esta obra, en la que colaboran el prestigioso hispanista Ian Gibson y el dibujante Quique Palomo, los autores tratan de mostrar la vida, la obra, el pensamiento y el contexto social y político en el que Antonio Machado desarrolló su producción literaria, y acercar al lector a esta figura clave de las Letras Españolas de una manera inédita hasta hoy en día. El desarrollo de la obra es cronológico desde su nacimiento en Sevilla a su fallecimiento en Colliure, en el exilio, en los últimos meses de la Guerra Civil en 1939. La obra queda dividida en capítulos marcados por los lugares en los que Machado fue viviendo. Por otra parte, desde el punto de vista artístico, podemos destacar que es un comic con un formato tradicional en cuanto a viñetas y en lo relativo a la estructura interna de la obra, por lo que será accesible para cualquier lector, aunque no fuera muy aficionado a este tipo de publicaciones. Un aspecto que llamará la atención desde el inicio de la lectura es el del color. El blanco, el negro, pero sobre todo el amarillo son toda la paleta a la que se recurre para narrar toda la historia, sin abusar así de un colorido o unos diseños que podrían desviar la atención de la narración.

En la primera parte del cómic se trata la infancia de Machado en Sevilla, mostrando sus paisajes, su luz y su alma y haciendo que quede esa etapa bien marcada como época mayoritariamente feliz, desarrollada en un ambiente propicio para la cultura, la

educación y el fomento de la curiosidad infantil. Su formación en la Institución Libre de Enseñanza, y en general, el ambiente regeneracionista y las ideas sobre la necesidad de progreso para España que rodean sus primeros años serán aspectos que se reflejarán posteriormente en su obra, al igual que en su ideología y carácter. La parte final de este capítulo muestra también los inicios de su obra poética, la colaboración con su hermano Manuel y el comienzo de su carrera como profesor, lo que le llevará a Castilla, a Soria más concretamente, y a conocer allí a Leonor que se convertirá en su gran amor.

Esta segunda parte es posiblemente la más intensa de la obra, no siendo, sin embargo, muy extensa. La felicidad posterior a la boda y a su breve estancia en París se corta de raíz con la enfermedad de Leonor, su dolor, su esperanza y su amor hacia ella son el telón de fondo para la creación de *Campos de Castilla*, usando extractos de sus poemas como texto en muchas viñetas que combinan lo paisajístico con lo sentimental. Y mostrando como la poesía le salvó la vida en sus momentos más oscuros.

El fallecimiento de Leonor sumirá a Antonio en la tristeza, melancolía y en un gran vacío existencial, así será como se inicie un nuevo capítulo ilustrado esta vez de una manera más oscura, que le llevará a continuar su carrera lejos de esa Soria que siempre quedaría ligada a Leonor, marchándose a Baeza, lo que para él será como un destierro de siete años: lejano, tradicionalista, religioso y culturalmente aislado, solo la correspondencia con sus amigos le salvará de la soledad.

Esta época concluye con una nueva partida, esta vez a Segovia lo que le dará la oportunidad de reencontrarse en primera persona con la efervescencia de la vida intelectual madrileña y también de volver a entablar contacto más directo con su hermano Manuel, comenzado a publicar algunas obras juntos como *Juan de Mañara* en la que ya mostrarán su descontento con la situación en la que se había sumido España, ya que se había iniciado poco tiempo antes de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, y que contará con una gran acogida tanto del público como de la crítica. El nacimiento de los alter ego que marcarán la obra de Machado: Abel Martín y Juan de Mairena también queda perfectamente reflejado en estas páginas y como a través de ellos se muestran muchas de las ideas y planteamientos filosóficos, existencias y políticos que el autor tenía. El desarrollo literario de esa época se entremezcla con el inicio de su relación con Pilar de Valderrama, amor imposible cuya constatación hizo que el desánimo volviera a Antonio. Algunas de las viñetas de esos encuentros se pueden contar dentro de las más logradas y sentimentales de toda la obra, lo que acerca al lector a los sentimientos que el poeta podía estar viviendo.

Sin embargo, esa desazón personal y sentimental se ve compensadas con un paso que Machado consideraba imprescindible para España: la proclamación de la II República. El compromiso político de Machado que ya venía mostrando con la modernización del país, se consolida con los proyectos relativos al progreso social, educativo y artístico de la República Española. En las páginas de este capítulo, ambientado principalmente en Madrid se mezclan hábilmente las viñetas con fotografías



históricas, lo que permite una profundización mayor en el contexto y en los personajes de la época. La efervescencia y alegría del comienzo del proyecto republicano pronto se truncaría: las reformas no serían lo ambiciosas que se pensaban y los proyectos chocaban con los sectores más inmovilistas de la sociedad. Ese pesimismo, unido a cierto cansancio vital, queda marcado en poemas como «Muerte de Abel Martín», y en la creación del personaje de Guiomar inspirado en esa diosa que era Pilar para él pero nunca podría tener.

En el invierno del 36 se reedita su *Poesía Completa* con la adición única de los poemas de Guiomar, cerrando así lo que parecía una etapa literaria. Además, muy poco tiempo después, el fracaso del proyecto reformistas republicano y la tensión social y política que se vivía en el país, desembocarían en la Guerra Civil tras el Golpe de Estado de julio de 1936. La barbarie de la guerra también tiene lugar en su obra, como bien refleja este capítulo, publicando «El crimen fue en Granada» en relación con el asesinato de Federico García Lorca y ayudando a la causa republicana con su pluma escribiendo *Madrid. Baluarte de nuestra Guerra de Independencia*. El avance de las tropas golpistas hizo que Machado y parte de su familia fueran evacuados primero a Valencia, y ya con una salud bastante dañada que escaparan en dirección a Francia, ya con la República a punto de ser vencida. El último capítulo, breve y duro: atrás queda la guerra y por delante el exilio. Sin embargo, la salud del poeta no lo aguantaría. Los últimos momentos del poeta se muestran con una simpleza que refleja la crudeza de esos días y el vacío que sintió al dejar su tierra para siempre.

Por otra parte, se podría destacar que esta obra, y otras similares publicadas en los últimos años en España, albergan una capacidad de uso y transformación como material didáctico tanto para Literatura como para Lengua Castellana, e incluso para proyectos conjuntos con asignaturas del ámbito cultural e historiográfico. Su longitud, su conjunción de biografía, contexto sociopolítico y obra literaria permite un acercamiento amplio y bastante completo, en este caso a la figura de Machado. Además, la posibilidad de trabajar y analizar la obra, en relación a un trasfondo, tanto social como personal, que los estudiantes pueden ver constituye una herramienta que no debe ser desdeñada por el profesorado. Lo mismo ocurre en el caso de estudiantes de español como Lengua Extranjera, ya que se pueden analizar o recrear pequeñas situaciones o conversaciones, o también llevar a cabo la lectura de algún poema en relación con las viñetas o las imágenes que lo acompañan. En pocas palabras, que las oportunidades que ofrece esta obra y otras similares debería ser tomada muy en serio para enriquecer los currículos académicos de Lengua y Literatura tanto en España como en el extranjero.

Para concluir, esta obra de Quique Palomo e Ian Gibson pone ante los ojos del lector una nueva forma visual y dinámica de adentrarse en la figura de Antonio Machado, y además puede suponer desde una valiosa herramienta pedagógica hasta ser también un

complemento valiosísimo para el lector ya conocedor de su vida. Lo que sí debe poner de acuerdo a todos es que estas novedosas formas literarias sigan difundiendo la obra de este autor, uno de los más importantes de la literatura en español.

**Francisco Capilla Martín**  
Universidad de Belgrado  
[fcapillamartin@gmail.com](mailto:fcapillamartin@gmail.com)



# NOTIFICACIONES



**Silvia Monrós Stojaković**  
*Jugoslovensko udruženje latinoamerikanista*  
*Srbija*

## OSNIVANJE SVIH NAS

*Povodom pedesetogodišnjice Grupe za španski jezik i književnost*  
*Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu,*  
*koju je osnovala LA SENJORA PARA SIEMPRE*

U to vreme smo tek počinjali da slušamo album *Abraxas* Karlosa Santane.

U to neko vreme.

*Black Magic Woman; Samba pa' ti.* I sve ostale numere sa tog mitskog albuma koji će se kasnije unedogled vrteti i prilikom poletanja ili sletanja aviona ili/i liftova po zgradama čiji su stanari ustupili deo zajedničkog krova za svetleću reklamu.

*Oye cómo va mi ritmo...*

A mi na predavanjima, tada, u to neko vreme, mi na fakultetu razigrani kao radoznali mladunci. Kao kučići srećni. Pa i mimo lifta.

Tek, u to vreme je stasavao i Vrli novi svet, tj. FEST, a svi smo čitali Hakslija i sedeli na podu u bioskopu „Kozara“, nasred beogradskog Bezistana, *specifically* Evropa, da bismo odgledali *Gole u sedlu*.

I BITEF nam je tih dana bio pravo sedlo.

U to neko vreme.

Tada je na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu osnovana i Grupa za španski jezik i književnost, kako se onda zvala, te 1971. godine.

Šefovica novoosnovane katedre nas je, odmah nekako nemilosrdno i dakako bespogovorno, uvela u prve pisane spomenike na arapskom, a na tlu Španije. Kasnije nam je šefovica čitav jedan semestar predavala o Servantesu. Kad sam već u porodilištu napokon uzela da čitam *Don Kihota* na španskom (*Biblioteca Austral*; najsitnija moguća slova) vilice umalo da razvalim od smejanja uprkos uslovima, kako bolnice, tako i mog



porođaja: dete tri puta obmotano pupčanikom oko vrata; tzv. bela asfikcija; displazija kukova, itd.

Drugo dete mi je samo jedanput bilo zadavljeno pupčanom vrpcom, ali još jače, čvršće, ili već.

Sad su mi oba deteta živa i zdrava, ali više nema šefovice. Koju smo u tim našim studentskim danima prozvali „La Senjora“. Da ne kažem štogod gore, kao npr. „LA BRUJA“: bili smo i sami deca.

Mi, dakle, u to vreme uživamo čak i u obaveznoj lektiri na toj katedri. *Selestina* i tako to. Jesam ja pre toga na tom istom Odseku za romanistiku diplomirala na Grupi za francuski jezik i književnost, naravno sa desetkom zahvaljujući zovu „novog romana“. Ali čim je španska katedra u to neko vreme pokrenuta, ja sam se oduševila i sirotim glavnim junakom iz romana *Lazarillo de Tormes* koji svom gazdi kaže: „Gospodaru, nemoj da vi neko kaže kako nema šta da hasamo, stavi ti blago nama čačkaljic među zube kad izađete u šetnju, neka svi crknu od zavisti kako se dostojanstveno držimo, kao da smo čak nešto i stavili kljun“. Taj roman je odonda valjano preveden i na srpski, ako se grdno ne varam.

Svejedno, u to vreme uživamo u svakom novom iskustvu koje nam, svako na svoj način, i dalje proširuje vidike.

Ali Senjoru smo već zvali i Vešticom.

Njeno ime je inače Ljiljana Pavlović Samurović.

U to neko naše vreme ona se još potpisivala tako što je između dva prezimena stavljala povlaku, crticu, ili takav neki grafički razmak. Tako sam se sve doskora i sama potpisivala. Sve dok mi jedan urednik nije lepo objasnio kako je čak i Ksenija Maricki Gađanski, vrhunski stručnjak za helensku kulturu, napokon sa sebe zbacila sve te crtice i druge toge i prihvatila tekući pravopis, bez povlake.

Pravopis je inače veoma važan u svim jezicima, kao i semafor na ulici. Reč semafor upravo dolazi iz starogrčkog. Etimološki: nosač znaka.

Znakovi već spadaju u neka dodatna polja mojih introvertnih strasti. U poglede. U osmehe. U njihovo tumačenje. U njihovo temeljno ispitivanje; u konačno prepuštanje njima. U semiologiju, da skratim. Putevi su sazdani od znakova pored. Uvek i pre svega. Recimo Iva Andrića.

Tek, tako putujući znakovima, sada pratim i ko koga kada i zašto lajkuje ili ne lajkuje.

To je govor novih tehnologija, a jednako većitih jezika osećanja, da ne kažemo treptaja. Ili pak vibracija. U džepu.



Kako bilo, u to pominjano vreme našeg, i ovako i onako, da kažemo, bezbrižnog žuborenja, naša je Ljiljana nepogrešivo zaobilazila svoje studente ako ih kojim slučajem sretne na ulici, a pogotovo u kakvoj robnoj kući. U širokom lukom bi ih zaobišla iako ti je pre toga govorila i o Bekerovim lastavicama. Iako joj je suprug Sveta Samurović – premda pravnik – isto bio sve, samo ne dva plus dva četiri: Sveta je bio jedan od prvotimaca slikarskog proboja Mediale.

Jedno njegovo ulje vizantijski mističnih proplamsaja morala sam negde devedestih da prodam na Kalenićevoj pijaci, najboljoj na svetu, za vezu zeleni za supicu.

A tada – i tada – kod nas kući je i dalje redovno dolazila izvorna prvostveštenica Mediale, tog beogradskog pokreta koji je, za promenu, nastao i pre likovnog Pariza. Olja Ivanjicki nam je svako veče dolazila, ili bismo zajedno zašli u noć svakojakih svemira, doduše, posle tih mojih studentskih dana.

Ne, neću da izvlačim napomene na dnu stranice. Neću da navodim naslove svojih strasti ili nekih, pak, autorskih knjiga: *Ogledalo ljubavi*. Neka svako nađe sopstvenu stazu među zvezdama.

Ili, što bi rekao Hulo Kortasar – argentinski ali i svetski prvak u preskakivanju granica, od kućice do kućice i drugih bitnih *Školica*, neka makar pogodi Nebo, možda već i na nekom musavom pločniku na kojem su i danas iscrtane kućice one dečje igre, onih nekadašnjih školica i sada, sred mobilnih igrice u mestu.

Ni pre mobilnih nisam ja nešto skakutala. Sada, međutim, nalazim za shodno nešto i da kažem. Nešto da kažem o svim tim kućicama svog života, kao i o katedri na kojoj sam takođe diplomirala, ali na kojoj zvanično nisam mogla dalje, jer Kortasarova deveta kućica još nije ucrtana u nastavni program.

I tako sve do Ksenije Vraneš, devojačko Vulović.

No, sa Ljiljanom više nisam imala bilo kakve veze, davno pre mnogo toga. Ujutro ja bih tih devedestih godina bila domaćica; uveče treba mudro da zborim, recimo, o bihejviorizmu, ako i diponov zlatni upaljač od kornjačevine uspem za nekakvu zelen da zamenim kako bih ipak skuvala nekakvu supicu. A sutradan treba da besedim i o Borhesu i o Markesu, ili o Lenjinu, Staljinu i azuLJlinu.

Tako su se u ono vreme za duhovite sagovornike izdavali oni koji su nešto načuli o drugim stranama sveta, uostalom, kao i oni koji su se i kasnije znalački pitali – a koliko li je autora, recimo, *Evrope i ideje nacije*, ili *O ljubavi*. Da li Ortega. Ili i Gaset.

Da ponovim: uprkos akademskoj zajednici, ne bih da izvlačim napomene na dnu stranice.

To bi tek veoma usporilo tok mojih ionako usporenihi misli.

Jeste da ja sporo govorim. I da zapravo prebrzo mislim. Ali ja ionako previše uživam u svakom, što usporenijem trenu. Kad uopšte ne mislim. To bih baš volela, dodirni mi kolena.

Vraćajući se ipak na našu, blago rečeno, krutu Samurovičku, reći ću još i to da me je na nekom prijemu već pominjanom suprugu predstavila kao svoju najbolju studentkinju. I jeste me ona pozvala da zajedno s njom u Kulturnom centru Beograda govorim o tadašnjem Nobelovcu Visentu Aleksandru. Možda ponajpre Alešandru, kako se to prezime izgovara u Sevilji, gde se, premda nepravilno kao i u čitavoj Andaluziji, jedino i govori španski, pošto se u ostatku Španije govori kastiljanski, katalonski, galicijski ili, po hotelima, *englañol*.

Ali su me u vezi sa tim španskim književnikom pozvali i iz Doma omladine, sa terminom koji je kalendarski prethodio večeri na kojoj je La Senjora trebalo da ima prvenstvo u nastupu, iako je nikad niko nije čuo na španskom.

Tada me je pozvala u svoj kabinet i rekla kako je veoma razočarana u mene i kako nećemo moći dalje da saradujemo.

Za to vreme sam ja svejedno gajila dečicu i kao prava domaćica prevodila Hulija Kortasara, autora dakle prevratničkog a kamernog romana *Školice*, a potom i Masedonija Fernandesa, autora za koga su drugi književnici rekli da je celokupna argentinska književnost u njemu. U toj ludačkoj, u toj ludičkoj posvećenosti pisanju. „Ne plači za mnom, Srbijo“.

Uprkos svemu, nešto sam i sama pisala, iako smo u nekom podužem trenu bili pod sankcijama. Potom pod humanitarnim bombama. Zatim pod sopstvenim političarima.

Nikad kraja stradanju još od Prvog svetskog rata.

Sada, srećom, više nema „Milosrdnih anđela“, barem kod nas; sada se ipak dele stipendije i razmenjuju studenti, i u Beogradu, i u Novom Sadu, i u Kragujevcu. Srećom, nema do daljnijeg da i kad prodaš pominjani diponov zlatni upaljač od kornjačevine, opet nemaš dovoljno novca da Havijeru Marijasu, recimo, njegovu knjigu pošalješ preporučenom poštom u svom prevodu na srpski.

Prevodim i na španski, *of course*.

A pišem u boji i dok sanjam, da ponovim ukoliko nisam već rekla.

I sanjam dok slikam zvukovima.

Sa La Senjorom, međutim, poznatom, dakle, i kao Veštica, više nisam imala nikakve veze. Profesori sa francuske katedre nemalo su se iznenadili kad se nisam



prijavila na konkurs za mesto asistenta na španskoj katedri, iako sam bila, što bi se danas reklo, ne samo njen najbolji student, nego, pre svega, diplomirani student prve promocije, tj. generacije sa te novoosnovane katedre. *Oye como va...* Mene, svejedno, ni onda više nije moglo da iznenadi što je taj konkurs raspisan najsitnijim slovima, iako tada – kako već rekoh, valjda – još nisam nosila naočare.

Nastavila sam da sanjam zgrade od vode.

I da putujem dalje po svetu, od sebe do sebe, a naročito do tebe i tebe, *sí*.

I da: sećam se da sam se jedne godine vratila iz Argentine u majici Manua Đinobilija kako bi me u vreme tog Svetskog prvenstva u košarci carinici brže puštali kroz raznolike granice, samo da na vreme stignem na sastanak Jugoslovenskog udruženja latinoamerikanista, koje je pre toga – ili, tačnije, deset godina od trajnog prelaska autora „Alefa“ u Vavilonsku biblioteku – još ranije, sred tada odbačenog Beograda, od njega napravilo stecište borhesovaca iz celog sveta, drugim rečima svojevrsna tačka Alef ukupnih metafizika na koju je došla i Marija Kodama, Borhesova udovica. To je bilo godine 1996, kad je predsednik našeg Udruženja bio Filip Matić, koji je kao naš ambasador u Argentini više vremena provodio sa svojim iseljenicima nego po protokolarnim prijemima, i koji je od Borhesa u buenosajreskoj Ulici Majpu dobio obećanje da će i sam doći ovamo ukoliko bude u mogućnosti.

Unakrsni vremeplovi.

Na tom sastanku Udruženja, na koji sam stigla bez prethodnog presvlačenja, pravo sa aerodroma, izglasana sam za predsednicu. Više smo se družili dok je sve skupa bilo pretežno neizvodljivo, nego kasnije, kad se ispostavilo da svako ima preča posla. Kad se ispostavilo da samo ja dolazim na sastanke, lepo sam podnela ostavku. Sva srećica, Udruženje još uvek postoji iako je u međuvremenu *Aula Cervantes* postala Institut Servantes, sa tri programa dnevno i kudikamo zamašnjim budžetom uprkos njegovom nedavnom kresanju, pri čemu smo mi bili i ostali takoreći beskućnici, ili kako bi se to trendi reklo, potpuno & skroz neprofitabilni, ko nam je kriv.

Godine 1996, kad je, znači, i Borhesova udovica Marija Kodama došla u Beograd pod sankcijama na Međunarodni simpozijum o obnovitelju kratke priče, o majstoru paradoksa, vrludanja među kosmogonijama i čarobnjaku savremene književnosti, i to zahvaljujući tadašnjem predsedniku Udruženja Fići Matiću, nas nekoliko domaćih učesnika takvog skupa, ali i njihovi organizatori, otišli smo u zakazanom terminu u zbornicu kod La Senjore, da je najprotokolarnije pozovemo na učešće. Na učešće na takav višestruki podvig.

Ona, koja nam je dotle govorila kako treba da dočekamo Kodamu (a dočekana je sa prekrasnim cvećem u apartmanu ondašnjeg „Metropola“, sa sve jednom mojom

drugaricom koja će joj reći šta joj piše na dlanovima, a šta u socu kafe, kako je ona poželela) rekla je tada da neće moći da se odazove jer priprema proslavu povodom dvadesetpetogodišnjice katedre španskog jezika pod A.

Ali ni te proslave nije bilo. Jednima je rekla da je zauzeta ovamo. Drugima, onamo.

La Profesora bi nas i dalje zaobilazila sve redom da se kojim slučajem sretnemo, iako nam je inače držala najpodsticajnije predavanja.

Svejedno smo zamislili, na nekom drugom sastanku Udruženja latinoamerikanista, da nam Silvija Iskijerdo Todorović predstavi svoje kapitalno delo, *Latinska Amerika i savremeni svet*, u Kulturnom centru Beograda. A zamislili smo bili da na tom predavljanu učestvuje i La Senjora, kod koje je za vreme mog studiranja moja imenjakinja bila, rekosmo, lektorica.

Kasnije se ispostavilo da imenjakinja i ja letujemo u istom zalivu, sada bokokotorskom inostranstvu.

Te večeri, međutim, Silvija iz Perua nije se pojavila u KCB-u.

Gospođa je dodatno uskočila umesto nje, iznoseći svoje, ali i njeno izlaganje. Tačnije, svojom pričom je znalački propratila slike sa video-bima kojim su delovi knjige te večeri i na taj način predstavljeni.

Ali niko od nas nije i dalje znao šta se to sa Silvijom desilo, zašto nije došla.

Nekoliko dana kasnije Gospođa me zove telefonom i kaže mi kako je te večeri u KCB-u Silvijinom suprugu pre toga pozlilo kod kuće. Kako se tada ona prisetila sopstvene muke dok joj je Sveta odlazio. I kako će se ona meni javljati svako veče, štaviše, iza ponoći, kad se ona bude čula sa Silvijom, samo da tu Silviju ne uznemirimo svi redom, u najboljoj nameri.

Ispostavilo se nakon neke neizvesne večnosti da se Silvijin muž oporavlja, ali i da me La Senjora svejedno zove iz večeri u veče.

A da tek ja ne mogu čudom da se načudim.

Javlja mi se ona.

Redovno.

Pričamo *absoluta y totalmente*.

Pozvala me je La Senjora čak u svoj kabinet. Ne u zbornicu, nego u kabinet, u svoj kabinet. U zgradi na Studentskom trgu, u nevelikoj prostoriji optočenoj Svetinim suzdržanim prostranstvima od tihe ali sveobasjavajuće svetlosti.

Pokazala mi je tada sopstvene radove.

I pokazala mi je tada i moje radove. Moju priču. Moju putanju.



Ispostavilo se, dakle, da je sve znala o tekućim servantistima u svetu, a svakako i o Don Kihotu, ali i o meni. Uostalom, kao i o svakom svom studentu. Onoga koga će da zaobiđe u širokom luku, rekosmo isto tako. Kao što je mene dotle zaobilazila. Ne samo na ulici.

A onda, sa tri dana zakašnjenja – jer mi je tada u gostima bila devojčica koju sam odvela na Kalemegan i prošetala je Adom – u novinama pročitam čitulju.

Ljiljana Pavlović Samurović (1935 – 2006).

Moram priznati da me je pogodila svest o takvom odlasku. Priznati moram da sam se istinski zapitala – a ko će sada da prati to što uopšte radim. Ko se kome raduje i kad to nikako ne pokazuje.

Kome ću, na primer, ja, posle milion godina ili još toliko eona, kome ću moći da se pohvalim da sam možda i samostalno poletela, da sam, iako preprečena na početku, možda krilima zamahnula i dalje; kome, posle svega, da ipak kažem hvala.

U priči „Jedan žuti cvet“ Hulija Kortasara pripovedač se pita za koga će taj cvet da cveta.

Na tom nekom tragu iznutra sam osetila da nema ko dalje da me na taj način prati; za koga ću da dalje da cvetam...

Odjednom shvatiš da žutog cveta nema...

Nema takve profesorke za koju će se ispostaviti da je, uprkos progutanoj metli, sve nas, svoje studente, i te kako sistematski pratila. Da li je „sistematski“ prava reč? Pratila nas je na svoj način, i te kako, a protivno svim našim predstavama o njoj.

Hvala, Ljiljo, što si na taj svoj način tako držala do svih nas.

Treba li posle Don Kihota – koji je svet prilagođavao sebi – ili posle Sanča Panse, koji se svetu prilagođavao, ali i svom gazdi govorio: „Gospodaru, ne morate baš da razbijate glavu o stenu samo zato što u viteškim romanima piše da se zbog ljubavi golemo pati“; treba li nakon tog urnebesnog a tako potresnog poglavlja (ili obratno); treba li dodatno da istaknem kako je La Senjora, uz pomoć profesora Radeta Konstaninovića i još nekih povoljnih konstelacija (sazvežđa, što bi opet rekao Kortasar); treba li uopšte

da se podsetimo

da je španska katedra Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu osnovana pre pola veka, ili tačnije: da ju je osnovala profesorke koja, na svu svoju strogoću, nikad nije nametala sopstveni zaključak, nego nas je jednako upućivala na tzv. direktnu i indirektnu literaturu. Samurovićka. Naša Veštica, u prevodu, *hasta siempre y para siempre*, La Senjora.

*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*

## BIOGRAFÍAS

**Flavia Braga Krauss de Vilhena** é professora de Língua Espanhola e de Literaturas Espanhola e Hispano-americana, desde 2006, na Universidade do Estado do Mato Grosso, Brasil, na cidade Tangará da Serra. Fez magistério ainda no século XX, porque desde sempre quis ser professora. Formou-se professora de língua portuguesa e espanhola e suas respectivas literaturas no curso de Letras da Universidade de São Paulo. Possui mestrado em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Mato Grosso e doutorado em Letras – no Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana – pela Universidade de São Paulo. A partir da pesquisa realizada no doutorado publicou o livro intitulado «O Acontecimento Eloísa Cartonera: Memória e Identificações» no qual realiza uma espécie de genealogia do fazer cartonero e interpreta a relação estabelecida entre as editoras cartoneras latino-americanas que surgem na esteira de Eloísa. Para desenvolver parte do projeto e da pesquisa relatada neste artigo, foi pesquisadora bolsista do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina com um projeto intitulado «Traduções subjetivas entre Brasil e Bolívia: sobre mulheres e suas travessias literárias». Atualmente é pós-doutoranda na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo desenvolvendo o projeto intitulado «Las cartoneras: um devir editorial latino-americano» no qual analisa os processos que se dão ao redor do livro cartonero e os modos de vínculos possíveis a partir desse modo de produção. Tem interesse por literatura/produção livresca cartonera, feminismos, tradução e psicanálise. Endereço de e-mail: [flaviakrauss@unemat.br](mailto:flaviakrauss@unemat.br)

**Tamara Kedić** je osnovne i master studije završila na Katedri za iberijske studije, Grupi za španski jezik i hispanske književnosti, na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Tokom osnovnih studija je boravila jedan semestar na Filološkom fakultetu Univerziteta u Salamanki akademske 2018/2019. godine kao stipendistkinja *Erasmus+* programa izučavajući špansku filologiju. Zvanje master profesora španskog jezika i hispanskih književnosti stekla je odbranom master rada pod nazivom „Nostalgija za izgubljenom otadžbinom u pesništvu Generacije '27 u egzilu“. Imejl adresa: [tamarakedic996@gmail.com](mailto:tamarakedic996@gmail.com).





**Jelena Kovač** es lectora de español en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Se licenció en Lengua Española y Literaturas Hispánicas en la misma universidad donde completó los estudios de máster y de doctorado. Desde octubre de 2012 hasta octubre de 2017 trabajó como doctoranda-colaboradora en el Departamento de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología, la Universidad de Belgrado. Los ámbitos de su interés son los estudios sefardíes, sociolingüística, lingüística cognitiva y lingüística aplicada. Ha participado en varias conferencias y ha publicado varios artículos científicos. Correo electrónico: [kovac.jelena@gmail.com](mailto:kovac.jelena@gmail.com)

**Milica Lilić** es doctora en la Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Granada. En sus publicaciones pretende analizar principalmente la forma en la que la situación laboral de la mujer y los riesgos psicológicos a los que se expone se reflejan en la literatura. Es autora del libro *El acoso laboral en la literatura comprometida*, editora de la *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* y miembro de tres grupos de investigación basados en los estudios de género en la Universidad de Salamanca, la Universidad de Sevilla y la Universidad Internacional de La Rioja. Aparte de ser profesora en didáctica de la lengua y la literatura, ha organizado una serie de congresos, seminarios y escuelas de verano, tanto a nivel nacional como internacional, y ha impartido charlas sobre los resultados de su investigación en las universidades españolas, alemanas y serbias. Paralelamente a estas actividades, se ha especializado en la gestión de proyectos I+D+i y ha investigado en el campo de metodología de la investigación científica en Humanidades. Ha realizado un curso de transformación de la cultura organizacional en Harvard y actualmente ejerce como gestora de proyectos internacionales I+D+i en la Universidad de Sevilla, fomentando la transferencia del conocimiento y procurando llevar los resultados de la investigación académica a la sociedad.

Correo electrónico: [mlilic@us.es](mailto:mlilic@us.es)

**Jasna Stojanović** (Beograd, 1963) je hispano-romanista, komparatista, profesor univerziteta i prevodilac. Magistrirala je na Univerzitetu društvenih nauka u Strazburu, a doktorirala na Filološkom fakultetu u Beogradu, gde predaje na Katedri za iberijske studije. Napisala je i priredila knjige *Servantes u srpskoj književnosti* (2005), *Don Kihot u srpskoj kulturi* (2006), *Špansko pozorište baroka* (2009, 2011), *Kako smo čitali Don Kihota* (2014) i *Španske teme i pisci u ogledalu srpske književnosti* (2019). Bavi se španskom književnošću Zlatnog doba, savremenim španskim teatrom, vezama španske i srpske književnosti i kritikom prevoda. Prevodi prozu i dramske tekstove sa savremenog i klasičnog španskog, kao i sa francuskog.

Imejl adresa: [jasto@fil.bg.ac.rs](mailto:jasto@fil.bg.ac.rs); [jasna.stojanovic.hudak@gmail.com](mailto:jasna.stojanovic.hudak@gmail.com)



**Hristina Vasić Tomše** (Belgrad, 1984) és directora de teatre, traductora i professora de català. Actualment treballa de lectora de català a la Universitat de Ljubljana. Entre 2009 i 2010 va ensenyar català a la Universitat de Belgrad, on va desenvolupar la primera part de la seva recerca doctoral sobre el teatre com a eina didàctica en l'ensenyament universitari de llengua i literatura. Llicenciada en filologia hispànica per la Universitat de Belgrad (2008), va acabar un màster interuniversitari en filologia catalana a la Universitat de Barcelona i a la Universitat Autònoma de Barcelona (2009). Com a becària del programa Erasmus Mundus, va acabar el màster internacional en arts escèniques entre les universitats de Niça, Sevilla i La Corunya (2010-2012). Actualment resideix a Ljubljana. Tradueix poesia, prosa i obres de teatre. Més sobre l'autora: [www.hristinavasictomse.com](http://www.hristinavasictomse.com)  
Correu electrònic: [hristina9@gmail.com](mailto:hristina9@gmail.com)

**Krinka Vidaković Petrov**. Investigadora científica, profesora, diplomàtica, traductora, editora, periodista. Licenciatura y Máster de la Universidad de Belgrado (1969 y 1972). Doctorado de la Universidad de Zagreb (1982). Catedrática/Profesora de investigación. Afiliaciones: Instituto de Literatura y Arte (Belgrado), University of Pittsburgh (Pittsburgh), Ohio State University (Columbus). Embajadora de Yugoslavia en Israel (2001-2006). Jubilada. Ha publicado estudios y artículos en publicaciones académicas en Yugoslavia, España, EE. UU., Israel, Italia, Reino Unido, Francia, Hungría, Nueva Zelanda, Polonia. Campos de interés: literatura comparada, folklore, estudios hispánicos, sefardíes, eslavos, angloamericanos, diáspora, estudios de memoria, literatura del holocausto, comunicación cultural, traducción literaria, relaciones internacionales. Web: [krinkavidakovicpetrov.academia.edu](http://krinkavidakovicpetrov.academia.edu)  
Correo electrónico: [krinkavidakovic@yahoo.com](mailto:krinkavidakovic@yahoo.com)



*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*

## **BEOIBERÍSTICA**

*Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos*

Los artículos se enviarán hasta el 15 de enero de 2022 a la dirección electrónica:  
[beoiberistica@gmail.com](mailto:beoiberistica@gmail.com),  
o por la plataforma en la página web de la revista: <http://beoiberistica.fil.bg.ac.rs>

### **Directrices para los autores**

1. Todos los artículos deben ser trabajos originales e inéditos y que no se encuentren en fase de evaluación en otras revistas o publicaciones.
2. Todos los textos deberán estar escritos en alguna de las siguientes lenguas: español, inglés, catalán, portugués o serbio (en alfabeto latino).
3. Los artículos deberán tener entre 15.000 y 40.000 caracteres (incluyendo espacios).
4. Los trabajos se escribirán en *Times New Roman* de 12 puntos y espacio interlineal 1 y se enviarán en formato *Word.doc*.
5. Las notas a pie de página, numeradas correlativamente (*Times New Roman* de 10 puntos, espacio interlineal 1) se utilizarán para aclarar algún dato u ofrecer un comentario adicional y no para citar las fuentes bibliográficas.
6. Las citas breves (hasta tres líneas) deben ir en el cuerpo del texto entre comillas latinas (« »). Las citas de mayor extensión, que sobrepasan las tres líneas, deben constituir párrafo aparte sin comillas, en *Times New Roman* de 11 puntos y espacio interlineal 1.
7. No es necesario paginar el documento.
8. Las citas en el texto deben referirse del siguiente modo: ... (Pérez 2001: 56-63)..., / (v. Pérez 2001: 56-63)..., / J. Pérez (2001: 56-63) considera que...
9. En la sección BIBLIOGRAFÍA, al final del artículo, deberá encontrarse la lista completa de las fuentes citadas y mencionadas en el texto, ordenada alfabéticamente.
10. Todos los artículos deberán contener el título del artículo, así como dos resúmenes y palabras clave, en español (catalán, portugués o serbio) y en inglés. Si el artículo está escrito en serbio, debe ir acompañado del título, los resúmenes y las palabras clave en inglés y en español. Los resúmenes (*Times New Roman* de 11 puntos, espacio interlineal 1) no deben exceder 300 palabras.
11. En caso de que se considere necesario el empleo de imágenes / fotos, se deberá incluir la correspondiente referencia a pie de foto siendo necesario tener el permiso de reproducción.
12. Al final del texto (después de los resúmenes) deberá figurar una breve nota biográfica (de 200 a 250 palabras), escrita en la lengua en la que esté escrito el artículo, y la dirección electrónica del autor/la autora.



### *Estructura del artículo*

**Datos sobre el autor:** nombre y apellido(s).

**Institución (afiliación):** nombre y sede de la institución donde trabaja.

**Título:** centrado (NO escribirlo en mayúsculas)

**Breve resumen en la lengua original del artículo:** deberá contener el/los objetivo(s), métodos, resultados y conclusiones.

**Palabras clave en la lengua original del artículo:** hasta cinco palabras o sintagmas, en español (inglés, catalán, portugués o serbio).

**El cuerpo del texto,** dividido en apartados o capítulos (que NO deben escribirse en mayúsculas).

**Bibliografía:** Deberá hacerse de manera consecuente, por orden alfabético, de la siguiente manera (formato MLA, 7.<sup>a</sup> edición):

[Referencias a libros]

Sotelo Vázquez, Adolfo. *El naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar, 2002. Impreso.

Las referencias del mismo autor deberían ordenarse por orden cronológico, empezando con las más antiguas hasta las últimas publicaciones.

[Referencias a otras publicaciones del mismo autor]

Sotelo Vázquez, Adolfo. *Perfiles de "Clarín"*. Barcelona: Ariel, 2001. Impreso.

—. *El naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar, 2002. Impreso.

Si hay dos autores, deberán ponerse los apellidos de los dos; si hay más de dos autores, después del apellido del primero habrá que poner *et al.*

[Referencias a dos o más autores]

Alvar, Manuel, y Bernard Pottier. *Morfología histórica del español*. Madrid: Gredos, 1983. Impreso.

Catalán, Diego, et al. *Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico. Catálogo descriptivo*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984. Impreso.

[Referencias a artículos de revistas]

Soldatić, Dalibor. «Las literaturas hispánicas en Serbia.» *Colindancias* 1 (2010): 21-28. Impreso.

[Referencias a trabajos publicados en actas]

Rodríguez, Leandro. «La función del monarca en Lope de Vega». Manuel Criado de Val (ed.). *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, 1981. 799- 803. Impreso.

Para citar varios trabajos publicados el mismo año por un mismo autor, se añadirá a continuación del año de publicación, sin espacio, una letra minúscula: *a, b, c...* Por ejemplo: *2007a, 2007b*.



Procedimientos para citar los textos consultados en Internet:

[Publicación monográfica accesible en línea]

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes: Crítica, 1998. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 19 Oct. 2007.

[Contribución en una publicación en serie (es decir, periódica) accesible en línea]

Stojanović, Jasna. «Del monje ávido de lectura al apuntador idealista: los Quijotes serbios a través de los siglos.» *Verba Hispanica* 20. 2 (2012): 325–335. Web. 29 Jun. 2016.

**Título del artículo:** en español (inglés, catalán, portugués o serbio), o sea, en una lengua diferente a la del artículo.

**Resumen en una lengua diferente a la del artículo original:** español (inglés, catalán, portugués o serbio). Deberá contener el/los objetivo(s), métodos, resultados y conclusiones.

**Palabras clave en una lengua diferente del artículo original:** hasta cinco palabras o sintagmas, en español (inglés, catalán, portugués o serbio).

**Biografía del autor/de la autora.**

## Reseñas

Las reseñas deben estar escritas en *Times New Roman* de 12 puntos y espacio interlineal 1 y ser enviadas en formato *Word.doc*. No deben exceder 2.000 palabras. Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro reseñado, en el siguiente orden:

Apellido, Nombre. *Título*. Nombre del editor, traductor o compilador. Edición usada. Ciudad: Editorial, año. Número de páginas.

Al final de cada reseña se indicará el nombre del revisor, junto con su título y afiliación académicos y dirección de correo electrónico.



*BEOIBERÍSTICA*  
*Vol. V / Número 1 / 2021*