

ISSN: 2560-4163 (Online)

BEOIBERÍSTICA

Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y
Comparativos

Vol. 1 / Número 1 / 2017



Belgrado, 2017

BEOIBERÍSTICA

Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y
Comparativos

Vol. I / Número 1 / 2017

ISSN: 2560-4163 (Online)



Cátedra de Estudios Ibéricos
Facultad de Filología
Universidad de Belgrado

Editorial:

Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

Para la editorial:

Ljiljana Marković, decana de la Facultad de Filología

EDITORES

Jelena Filipović, editora general, Cátedra de Estudios Ibéricos, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

Vladimir Karanović, editor ejecutivo, Cátedra de Estudios Ibéricos, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

CONSEJO EDITORIAL

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 Stoopan 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 Níkleva, Universidad de Granada, España

Barbara Pihler Ciglič, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Ivana Vučina Šimović, Universidad de Belgrado, Serbia

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

Carlos Pitel García, Universidad Jaguelónica de Cracovia, Polonia

Ana Jovanović, Universidad de Belgrado, Serbia

Francisco Estévez, Universidad de Málaga, España

Mirjana Sekulić, Universidad de Kragujevac, Serbia
Jesús Peris Llorca, Universitat de València, España
Cristina Varga, Universidad Babes-Bolyai, Rumanía
Ksenija Šulović, Universidad de Novi Sad, Serbia
Ildikó Szijj, Universidad Eötvös Loránd de Budapest, Hungría
Biljana Sikimić, Instituto de Estudios Balcánicos, Serbia
Ivana Lončar, Universidad de Zadar, Croacia
Gabriela Vokić, Southern Methodist University, USA
Anamarija Marinović, Universidade de Lisboa, Portugal

SECRETARIA DEL CONSEJO EDITORIAL

Izabela Beljić, Cátedra de Estudios Ibéricos, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

ASISTENTES EDITORIALES

Željko Donić, Universidad de Belgrado, Serbia
Ksenija Vulović, Universidad de Belgrado, Serbia
Bojana Kovačević Petrović, Universidad de Novi Sad, Serbia

LECTORES

Hugo Marcos Blanco, Universidad de Belgrado, Serbia
Jenny Perdomo, 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

Dragan Vranešević, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado

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@fil.bg.ac.rs / beoiberistica@gmail.com

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

SUMARIO

PRESENTACIÓN / 7

LINGÜÍSTICA

Antonio Pamies Bertrán / Daniela Natale

OBSERVACIONES CONTRASTIVAS SOBRE LAS CONSTRUCCIONES POSESIVAS Y PSEUDO POSESIVAS EN ESPAÑOL E ITALIANO / 11

Joaquim Juan-Mompó Rovira

ELS REFLEXOS DEL SUFIX LLATÍ -ITĪA EN CATALÀ / 27

Margita Petrović

EL ESTATUS DEL NÁHUATL COMO LENGUA MINORITARIA / 43

LITERATURA

Rosa Navarro Durán

EL *RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA*, UNA NOVELA EN CLAVE / 65

Snežana Jovanović

MUJERES, VESTIDOS Y MODAS EN EL UNIVERSO DE WENCESLAO AYGUALS DE IZCO / 81

Blanca Ripoll Sintes

EL DESARRAIGO EN LUIS CERNUDA Y AGUSTÍ BARTRA: UNA VISIÓN COMPARADA DESDE LOS ESTUDIOS IBÉRICOS / 93

Giuseppe Gatti Riccardi

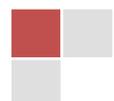
IRONÍA Y HUMOR NEGRO EN EL REINO ANIMAL: *LA DIVINA CHUSMA* DE RAFAEL ÁNGEL HERRA, O UNA REVISITACIÓN DE LA FÁBULA TRADICIONAL / 103

Sergio García García

CUESTIÓN DE TATUAJES: LA INFLUENCIA DE LA COPLA EN EL PRIMER CASO DE PEPE CARVALHO / 117

Eszter Katona

EL TEATRO DE LA MEMORIA: CINCO DRAMAS CONTRA EL OLVIDO / 133



Artur García Fuster

IDENTITAT MEQUINENSANA: LA «CREACIÓ» DE JESÚS MONCADA / 147

DIDÁCTICA

Luiza Valožić

CAMBIO DE CÓDIGO Y USO DE OTRAS LENGUAS POR PARTE DE LOS ALUMNOS EN CLASE DE ESPAÑOL L2 / 165

DIÁLOGO CULTURAL

Nicolas Balutet

CUESTIONES DE GÉNERO EN DOS FILMES HISPANOAMERICANOS RECIENTES: *108. CUCHILLO DE PALO* DE RENATE COSTA Y *PELO MALO* DE MARIANA RONDÓN / 181

RESEÑAS

Dalibor Soldatić

Vesna Dickov, *Hispanoamerička književnost. Od postmodernizma do postbuma*, Beograd: Filološki fakultet, 2016. 377 pp. / 195

Aneta Trivić

Andelka Pejović, *Kontrastivna frazeologija španskog i srpskog jezika*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2015. 252 pp. / 199

Željko Donić

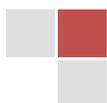
LA COLECCIÓN *BIBLIOTHECA HISPANIA* DE LA CASA EDITORIAL PARTENON: PRIMERA COLECCIÓN DE CLÁSICOS HISPÁNICOS / 205

NOTIFICACIONES

Jasna Stojanović

ACTIVIDADES Y PUBLICACIONES DE LA CÁTEDRA DE ESTUDIOS IBÉRICOS DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA DE BELGRADO PARA CONMEMORAR LOS CUATRO SIGLOS DE LA SEGUNDA PARTE DEL *QUIJOTE* (2015) Y DE LA MUERTE DE MIGUEL DE CERVANTES (2016) / 213

BIOGRAFÍAS / 219

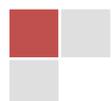


PRESENTACIÓN

Los estudios ibéricos y latinoamericanos serbios cuentan con una larga tradición dentro del contexto europeo y del Sureste de Europa, en especial dentro de los estudios de las lenguas y las literaturas románicas. Sin embargo, el hispanismo universitario serbio ha salido en las últimas décadas de los límites académicos romanistas, ampliando su influencia sobre otros contextos y considerando los estudios ibéricos como una disciplina científica propia, que disfruta de gran repercusión. Una prueba de esta afirmación la encontramos en la realización de numerosos proyectos, en cooperaciones, conferencias, encuentros, números temáticos de revistas, en la preparación de estudios monográficos y programas de intercambio que en los últimos tiempos están llevando a cabo los hispanistas serbios a nivel nacional e internacional. Pasadas más de cuatro décadas desde el inicio de los estudios ibéricos universitarios en Serbia (1971), ha surgido la necesidad de fomentar y sistematizar la publicación de trabajos científicos hispánicos, catalanes, lusófonos y comparativos, dentro del contexto cultural y científico serbio, regional y mundial. De todo ello, consecuentemente, ha surgido, en febrero de 2016, la idea de fundar *Beoiberística – Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos*, por parte de los miembros de la Cátedra de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. La relevancia de este proyecto ha sido reconocida no sólo por la Facultad de Filología, que patrocina su publicación y apoya su desarrollo, sino también por hispanistas de todo el mundo, que forman parte del Consejo Editorial Internacional y desempeñan un papel activo en la elaboración de la publicación.

Con el mayor orgullo queremos expresar nuestra gratitud a todos los autores, de diferentes países (España, Italia, Francia, México, Hungría, Croacia y Serbia), que, publicando sus artículos en la revista, comparten, no solo con otros hispanistas sino también con investigadores de diversas áreas, sus análisis y consideraciones sobre distintos campos de los estudios ibéricos contemporáneos.

El número actual de *Beoiberística* reúne artículos científicos sobre diversos aspectos: la lengua española y las lenguas de España (gramática contrastiva, posesión gramatical, gramática histórica, estandarización de lenguas, desplazamiento lingüístico, etc.), las literaturas española, catalana e hispanoamericana (novela en clave, literatura satírica, picaresca, de costumbres, la novela por entregas, el realismo español, la crítica social, el análisis biográfico, la poesía española y catalana del siglo XX, la literatura costarricense contemporánea, el género de la fábula, la novela policíaca, el teatro de la memoria, las nuevas tendencias teatrales, la identidad e ironía en la literatura catalana contemporánea, etc.), la enseñanza de ELE (cambio de código, bilingüismo,



multilingüismo, etc.) y el cine hispánico contemporáneo y sus principales rasgos en la actualidad (homosexualidad, género, transgresión, tolerancia, etc.).

Teniendo en cuenta la temática abordada, el carácter y los campos de investigación de la mayoría de los artículos, la revista viene dividida en las siguientes secciones: *LINGÜÍSTICA*, *LITERATURA*, *DIDÁCTICA*, *DIÁLOGO CULTURAL*, *SEFARAD*. A diferencia de las secciones citadas, que reúnen artículos y estudios científicos, en la sección *RESEÑAS* disponemos de un espacio especialmente reservado para los textos crítico-literarios, dedicados a las nuevas publicaciones, no sólo de hispanistas serbios sino también de expertos en hispanismo, estudios lusófonos y catalanes de todo el mundo. Finalmente, para la crónica de congresos, promociones y proyectos culturales y de cooperación sobre temas ibéricos e iberoamericanos serbios, regionales e internacionales, está reservada la sección *NOTIFICACIONES*.

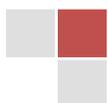
La intención de los editores ha sido agrupar y presentar los artículos de acuerdo con la cronología, la temática o la especialidad. Además de los estudios y artículos firmados por eminentes profesores, expertos y renombrados hispanistas nacionales e internacionales, también han encontrado cabida las contribuciones de jóvenes investigadores, que testimonian un prometedor futuro de la filología hispánica en Serbia.

Nuestro agradecimiento para los evaluadores, miembros del Comité Científico Internacional, que han dado una «marca de calidad» a la revista y han elevado considerablemente las exigencias y los requisitos para las próximas publicaciones. Además, nos es imprescindible destacar la gran aportación de los lectores que han revisado los textos y de aquellos colegas que se han ocupado del buen funcionamiento técnico, tanto de la página web como del proceso de publicación de este número.

Finalmente, esperamos que tanto la idea de fomentar la publicación científica dentro de los estudios hispánicos, catalanes y lusófonos, como la de cooperar entre los hispanistas dentro del ámbito cultural y científico serbio, europeo y mundial, signifique un comienzo y un estímulo para las venideras generaciones de investigadores, para que aporten una nueva visión tanto sobre las lenguas española, catalana y portuguesa, las obras de las literaturas y culturas española, catalana, hispanoamericana y lusófonas, como sobre aspectos comparativos e interdisciplinares.

Dando las gracias una vez más a todos aquellos que han contribuido a la publicación del primer número de la revista *Beoiberística*, dejamos a los lectores que disfruten de las páginas que siguen.

LOS EDITORES



LINGÜÍSTICA

UDC: 811.134.2'367.623
811.131.1'367.623

DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2017.1.1>

Antonio Pamies Bertrán¹
Universidad de Granada
España

Daniela Natale²
Università di Sannio
Italia

OBSERVACIONES CONTRASTIVAS SOBRE LAS CONSTRUCCIONES POSESIVAS Y PSEUDO-POSESIVAS EN ESPAÑOL E ITALIANO

Resumen

La posesión gramatical ha sido objeto de descripciones tan variadas como enfrentadas por parte de todas las escuelas lingüísticas, desde los trabajos pioneros de Lévy-Bruhl (1914) a los de gramática generativa de Velázquez (1996), la tipología lingüística de Hagège (1978) o de Kopjtevskaja-Tamm (2002) o la gramática cognitiva de Nikiforidou (1991), Heine (1997) y Pamies (2001; 2004), sin que se hayan resuelto todas las dudas sobre dicha cuestión. Se observa una sorprendente variación interlingüística, incluso dentro de una misma familia histórica, en la relación entre significado (el concepto de posesión) y significante (posesivos, genitivos, preposiciones, verbos de posesión, etc.), a menudo contradictoria, lo cual se podría explicar de una manera sencilla aplicando el concepto de metáfora gramatical (Halliday 1985) y teniendo en cuenta los aspectos contextuales.

Palabras clave: posesión, construcciones posesivas, construcciones dativo, gramática contrastiva, metáfora gramatical.

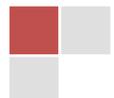
CONTRASTIVE OBSERVATIONS ON POSSESSIVE AND PSEUDO-POSSESSIVE CONSTRUCTIONS IN SPANISH AND ITALIAN

Abstract

Linguistic possession has been studied in various ways from all linguistic viewpoints, from the pioneering works of Lévy-Bruhl (1914) to those in generative grammar by Velázquez (1996), in linguistic

¹ antonio.pamies@gmail.com

² daniela.natale1@gmail.com



typology by Hagège (1978) and Koptjevskaja-Tamm (2002) or in cognitive grammar by Nikiforidou (1991), Heine (1997) and Pamies (2001; 2004). However, many doubts remain on that question. There is a surprisingly high cross-linguistic variation in the relation between meaning (the concept of possession) and grammatical forms (possessive and genitive constructions, prepositions, possession verbs, etc.), even within the same historical family, and there are frequent contradictions which could be explained in a simple way by applying the concept of grammatical metaphor (Halliday 1985) and taking into account contextual issues.

Key words: possession, possessive constructions, dative constructions, contrastive grammar, grammatical metaphor.

1. Pertenencia y (pseudo) posesión

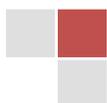
La relación entre el concepto cultural y jurídico de *posesión* y el concepto lingüístico del mismo nombre es lo bastante estrecha como para que los lingüistas tardaran varios siglos en distinguir entre ambas cosas. Solo a comienzos del Siglo XX, la posesión gramatical empezó a ser objeto de descripciones más precisas, especialmente a partir del estudio pionero de Lévy-Bruhl (1914) sobre lenguas polinesias, donde descubrió la oposición gramatical entre *alienabilidad* e *inalienabilidad*, conceptos que, más tarde, algunos gramáticos han querido convertir en categorías universales (Chapell & McGregor 1996). Paralelamente, surgió la necesidad de oponer la PERTENENCIA (it. *proprietà* ing. *ownership*), que es extralingüística, a la POSESIÓN (it. *possesso*; ing. *possession*), que es de naturaleza lingüística. En las últimas décadas han rivalizado varios enfoques para intentar dar cuenta de esta compleja y asimétrica relación, ya sea desde el estructuralismo (Pottier 1963, Lyons 1974), la gramática generativa (Velázquez 1996), la tipología lingüística (Hagège 1978, Clark, 1978, *Locationalis*: Seiler 1983; Chapell & McGregor 1996, Koptjevskaja-Tamm 2002) o la gramática cognitiva (Haiman 1985, Nikiforidou 1991, Taylor 1996, Heine 1997).

Desde el punto de vista lógico, si A pertenece a B, no es posible que al mismo tiempo B pertenezca a A; en cambio, una misma forma lingüística de posesión suele ser aplicable a ambos roles:

el dueño tiene una casa ↔ la casa tiene un dueño;
la casa del dueño ↔ el dueño de la casa;
el dueño vendió su casa ↔ la casa fue vendida por su dueño.

Igualmente, it. *la ragazza della valigia* no es menos gramatical ni menos «posesivo» que *la valigia della ragazza*. De hecho, la mayoría de las formas posesivas, tanto léxicas como gramaticales, expresan relaciones que no corresponden a la pertenencia (ni alienable ni inalienable).

Una forma económica de abordar este fenómeno consiste en aplicar el concepto de *metáfora gramatical*, entendida como expresión de un significado por medio de una



forma gramatical que –normalmente– codificaría otro significado (Nikkiforidou 1991, Taylor 1996, Pamies 2001, 2004). Así, el posesivo cumple una función agentiva en *mi trabajo*, comitativa en *mi vecino*, locativa en *mi calle*, etc. Una misma marca de posesión puede ser literal o figurada, y ambas cosas abarcan una relación más general que Langacker llama *posesión abstracta*, señalando diversos tipos de «contacto mental» que el conceptualizador establece con una meta –el poseído– «a través» de un punto de referencia –el poseedor–:

abstract possession is simply the relation (...) in which the conceptualizer traces a mental path through the reference point to the target; the reference point P constitutes the possessor, and the target, the entity possessed (Langacker 1987–91: 171)

La gramática sistémico-funcional ya había utilizado hace décadas el concepto de metáfora gramatical, propuesto por Halliday en 1985, y definida por Heyvaert como «mapping of different grammatico-semantic domains onto each other» (2003: 93), aplicándolo principalmente a la nominalización, lo cual repercute sobre los determinantes del nombre deverbal (Torr & Simpson 2003: 169–184; Derewianka 2003: 185–220).

La posesión metafórica puede distinguirse de la literal por sus restricciones sintácticas: por ejemplo, la complementariedad simétrica entre *poseer* y *pertenecer* funciona en la posesión literal (*Juan tiene una casa* ↔ *La casa pertenece a Juan*) pero puede no funcionar en la posesión figurada (*Juan tiene muchos amigos* ↔ **muchos amigos pertenecen a Juan* / *Giovanni ha molti amici* ↔ **molti amici appartengono a Giovanni*; *Juan posee un gran talento* ↔ **un gran talento pertenece a Juan* / *Giovanni possiede un gran talento* ↔ **un gran talento appartiene a Giovanni*). Inversamente, hay algunas construcciones sintácticas que la posesión literal prohíbe (**mi casa tuya* / **la mia casa tua*), y, en cambio, la posesión figurada sí permite el doble poseedor divergente (*mi retrato tuyo* / it. *il mio ritratto tuo*), forma polisémica que corresponde a dos metáforas de pseudoposesión cuya ambigüedad ha de ser eliminada por el contexto en el discurso:

- (α) [función agentiva] *mi retrato tuyo* («yo lo pinté y tú figuras en él»);
 (β) [función transitiva] *mi retrato tuyo* («yo figuro en él y tú lo pintaste»).

Algunas metáforas se han «especializado» de una manera más estable, p.ej. *mi calle* se refiere casi siempre a «la calle donde vivo» mientras que *mi camino* designa normalmente «el camino que estoy recorriendo», pero, en italiano ambas cosas se traducen de la misma forma (*la mia strada*) y el contexto es el que distingue entre ambos significados locativos.

El lenguaje figurado no afecta solo al léxico, sino también a la morfosintaxis, y, en el caso de la posesión, el concepto de *metáfora gramatical* tiene la potencialidad y versatilidad suficientes para dar cuenta de la diversidad de sus expresiones, tanto

nominales como predicativas: «syntax is not independent of meaning, especially metaphorical aspects of meaning» (Lakoff & Johnson 1980: 138). Incluso sería aplicable diacrónicamente, y, del mismo modo en que el verbo de posesión *habere* se convirtió en verbo modal de obligación y, por ende, en marcador de futuro (*cantare habeo*), una metáfora pseudoposesiva similar motiva expresiones más recientes como *tener mucho que hacer* / *avere molto da fare*, y que hoy se extienden al determinante posesivo: *mis cosas que hacer* / *le mie cose da fare*³.

Otra cuestión polémica es la direccionalidad de las expansiones metafóricas. Para Nikiforidou la pertenencia [ALIENABLE] sería el dominio fuente (al ser más *concreta* y *auto-evidente*) que se proyectaría sobre otros conceptos: decimos «*mi* mano» [INALIENABLE] **como si** fuera *mi* caballo [ALIENABLE]⁴. Sin embargo, Heine defiende la dirección inversa, la localización espacial, concepto más concreto, primario e históricamente anterior, se proyectaría sobre la pertenencia (dominio meta): decimos «*mi* caballo» [ALIENABLE] **como si** fuera *mi* mano [INALIENABLE].

En anteriores investigaciones sobre diferentes familias de lenguas (Pamies 2001, 2004), hemos encontrado abundantes ejemplos de proyecciones desde y hacia lo poseído, lo que confirma la debilidad del *principio de unidireccionalidad* que muchos miembros destacados de la corriente cognitivista atribuyen a la metáfora (Lakoff & Johnson 1980: 177; Kövesces 2002: 25).

Son muchas las funciones figuradas de la posesión, p.ej., entre otras, la PSEUDOPOSESIÓN LOCATIVA (*mi calle es estrecha* / *la mia strada è stretta*), la PSEUDOPOSESIÓN AGENTIVA (*tu conferencia* / *la tua conferenza*) la PSEUDOPOSESIÓN TRANSITIVA (*su expulsión* / *la sua espulsione*), la PSEUDOPOSESIÓN COMITATIVA (*mis amigos* / *i miei amici*), la PSEUDOPOSESIÓN ASPECTUAL (*se toma su cafecito* / *prende il suo caffettino*) (Halliday 1985; Porto Dapena 1986; Langacker 1987–91; Pamies 2001; 2004). Los casos que analizamos se centran en dos archimetáforas muy productivas y mutuamente opuestas en su mecanismo conceptual.

La primera, la PSEUDODATIVA, representa al poseedor como si fuera el beneficiario o destinatario de una acción que, en realidad, afecta a una pertenencia suya. P.ej. *el coche no me funciona: la macchina non mi funziona* / *le rompieron el jarrón: gli hanno rotto il vaso*. Esta construcción tiene una productividad considerable en ambas lenguas, a diferencia de otros idiomas que –como el inglés– no la permiten, o que solo la permiten en unos pocos contextos léxicos o pragmáticos –como el francés. El caso de *robar* es ilustrativo: al ser ditransitivo, el dativo bien podría ser «literal», pero en *me robaron el*

³ El habla juvenil actual abunda en este tipo de construcciones, aunque sean poco conformes con la preceptiva: *dentro de mis cosas que hacer por Madrid te cuento que no frecuento mucho la zona de Moncloa o Arguelles* (blog: http://www.madridbyme.es/2013_02_01_archive.html). *Ti ho già aiutata abbastanza, ho le mie cose da fare* (Diorana Zamboni: *Quando Dio interviene*). Roma: Città nuova.

⁴ Un trabajo de Griffiths sobre la adquisición de esta oposición en fidjiano (1997: 67–80) observa que los niños adquieren la alienable primero, y que ello podría explicarse porque la posesión es más fácil de entender cuando se ve como algo transferible.

coche / mi hanno rubato la macchina el dativo remite sobre todo al poseedor porque, si nos roban un coche que no es nuestro, el «verdadero» propietario vuelve a permitir una marca literal de posesión: *me robaron tu coche / mi hanno rubato la tua macchina*⁵. En este sentido no es necesario recurrir al criterio de alienabilidad⁶ para explicar la oposición entre *se lava su ropa* y el agramatical **se lava sus dientes*: podemos considerar en este ejemplo que el dativo marca por sí solo la posesión, y que el posesivo añadido al dativo aporta matices pragmáticos. En *se lava su ropa* hay un énfasis disyuntivo («la ropa suya y no la de los demás»), opción innecesaria en el caso de los dientes, o bien hay un matiz aspectual («lo hace habitualmente»)⁷.

La segunda archimetáfora, la PSEUDOPOSESIÓN COMITATIVA, sigue la dirección inversa, presenta como posesión unas relaciones que son de compañía: esp. *mi padre, mi amigo, mi profesor, mi dentista* (*mio padre, il mio amico, il mio professore, il mio dentista*), expansión figurada de la pertenencia que no todas las lenguas permiten. Pej., el chino mandarín no dice del mismo modo «mi familia» que «mi libro»: *wǒ jiā* *yo familia ≠ *wǒ de shū* *yo de libro⁸.

2. Metáforas en cadena y «dativo ético»

Dado que la posesión puede ser dominio fuente o dominio meta, y que una metáfora puede venir de otra, una relación comitativa puede derivar en una posesión figurada, que, a su vez, derive en una relación de destinatario, también figurado. Esta **doble metáfora** daría lugar a dos subclases de *ascenso del poseedor* en dativo, que la gramática tradicional designa con los imprecisos nombres de *dativo ético* y *dativo*

⁵ En cambio, el inglés usa posesivos incluso cuando la víctima del robo y el propietario son la misma persona: *my car has been stolen / someone stole my car* y no permite **someone stole me the car*.

⁶ Como propone, p.ej., Lenarduzzi (1990: 85).

⁷ Cuando la gramática generativa analiza este dativo como *possessor promotion* o *possessor ascension* mediante una regla transformacional (p.ej. Velázquez [1996] hace derivar una estructura superficial dativa desde una estructura profunda posesiva (*me han pintado la casa* <*han pintado mi casa / mi hanno tinteggiato la casa* <*hanno tinteggiato la mia casa*), pero quedan sin explicar todas estas "excepciones", precisamente porque no se tienen en cuenta ni la realidad extralingüística (p.ej. quién es propietario del coche robado) ni las inferencias posibles en cada contexto extralingüístico (es menos probable lavar dientes ajenos que ropa ajena).

⁸ *wǒ jiā* (我家) ≠ *wǒ de shū* (我的书). Lyons (1974: 47-53) interpreta esta diferencia en términos de oposición entre posesión inalienable y alienable. Sin embargo, se puede objetar que los parientes, amigos, etc., no nos «pertenecen» de ninguna de las dos maneras, y que, además, si el chino obedeciera a tal criterio, no aceptaría otra variante con posesivo, alternativa que sin embargo existe y tiene la misma frecuencia de uso: *wǒ de jiārén* (我的家人) *yo+de familia-gente; *wǒ de fùqīn* (我的父亲) *yo+de padre (Pamies 2004b).

simpatético. Si representamos el encadenamiento de estas dos metáforas a modo de silogismo, el dativo ético⁹ se podría analizar como una metáfora en dos fases:

– **Premisa 1:** UNO ES DESTINATARIO DE LO QUE OCURRE A SUS PERTENENCIAS: *se le ha muerto el perro = gli è morto il cane* (metáfora pseudodativa).

– **Premisa 2:** LAS PERSONAS CON QUIENES UNO SE RELACIONA LE PERTENECEN: *mis alumnos / i miei studenti* (metáfora pseudoposesiva).

– **Conclusión:** UNO ES DESTINATARIO DE LO QUE OCURRE A LAS PERSONAS CON QUIENES UNO SE RELACIONA: *a María se le casó una hija / a Maria le si è sposata una figlia; le fusilaron al marido durante la guerra / le hanno fucilato il marito durante la guerra* (concatenación de las dos metáforas previas).

En el *output* final no hay realmente ninguna posesión, ni en la fuente (DESTINACIÓN) ni en la meta (PARENTESCO), sin embargo es la posesión subyacente lo que conecta los planos de la expresión y del contenido¹⁰ y permite pasar de la primera metáfora a la segunda. El valor posesivo de este dativo lo confirma el que sea incompatible con una marca literal de posesión: no se dice **a María se le casó una hija de Pepa / *a María le si sposò una figlia di Giuseppina*.

El llamado *dativo ético* está por tanto sometido a varias restricciones semánticas según el tipo de poseído y de acción. No hay restricción para los objetos literalmente poseíbles (*le funciona el coche / gli funziona l'auto*), ni para la pseudoposesión de inclusión (*le enyesaron la pierna / gli ingessarono la gamba*). Pero en las relaciones interpersonales la transformación dativa no está garantizada, sufriendo restricciones que pueden variar entre el español y el italiano.

Ambas lenguas permiten la transformación dativa en *se le casó un hijo / le si è sposato un figlio*, pero el español también permite *el hijo se le fue al ejército*, que el italiano rechaza (se dice: *suo figlio se ne andò nell'esercito*). En cambio el español no dice **se le casó el peluquero / *le fusilaron al abogado*, que en italiano sí serían admisibles: *mi si è sposato il parrucchiere; le hanno fucilato l'avvocato*; y ninguna de ambas lenguas dice **se le divorció el dentista / *le si divorziò il dentista*. En ambos idiomas, el significado «arreglaron mi calle» puede reformularse como *me arreglaron la calle / mi hanno sistemato la strada*, pero no se permite **me desfilaron por la calle / *mi hanno sfilato per la strada* en el sentido de «desfilaron por mi calle». Igualmente «mi tren sale a las ocho» puede generar *el tren me sale a las ocho / il treno mi parte alle otto* pero no se permite **me descarriló el tren* ni **mi si deragliò il treno* en el sentido de: «mi tren descarriló». El modelo «preguntaron mi edad» genera *me preguntaron la edad / mi hanno chiesto l'età*

⁹ La tradición española llama *dativo ético* a este modelo (p.ej., Fernández Ramírez 1951 [1987]), y lo trata como una función del dativo entre otras (p.ej., Delbecque 1992: 128, o Pérez Vázquez 2007). Ambas autoras proponen varias subclases de dativo, entre ellas un *dativo posesivo*, pero sin distinguir entre posesión literal y figurada. La *promoción del poseedor* del generativismo presupone una(s) regla(s) de transformación entre el modelo *su perro se murió* y el modelo *se le murió el perro* (p.ej., Velázquez 1996).

¹⁰ El que funcione tanto con pertenencias materiales prescindibles como con partes del cuerpo demuestra que su gramaticalidad no depende de la naturaleza *alienable/inalienable* del poseído, invocada por Pérez Vázquez (2007: 13).

pero no permite **me ignoraban la edad / *mi ignoravano l'età*. Hay por tanto restricciones que dependen del poseído y otras que dependen lexicalmente del verbo o de su valencia¹¹, o incluso de sus circunstancias: así el español permite *el hijo se le fue al ejército* pero no **el hijo se le fue al cine* (el italiano rechaza en cambio ese dativo en ambos contextos).

3. Posesión y dativo «simpatético»

El italiano tiene una posesión figurada pseudodativa que el español no permite, y que corresponde parcialmente al antiguo *dativo simpatético*¹²: *ti sono amica / mi sei sorella*, que podemos analizar también como una concatenación de metáforas gramaticales. Otro «silogismo» que lleva a otras conclusiones a partir de las anteriores premisas. Puesto que somos destinatarios de lo que le ocurre a nuestras pertenencias y que somos poseedores de las personas con quienes nos relacionamos, se deduce que SOMOS TAMBIÉN DESTINATARIOS DE ESTAS PROPIAS RELACIONES SI SON MUTUAS. Esta construcción no existe en español aunque era muy común en latín, solo se da en italiano, y está sujeta a fuertes restricciones semánticas y contextuales. Pej., no es aplicable a pertenencias literales: **mi è libro; *mi è casa*¹³, ya que solo afecta a relaciones entre personas¹⁴, y tampoco de todo tipo. Pej., se dice *mi sei amico* o *ti sono fratello*, pero no **mi sei avvocato* ni **ti sono parrucchiere*, porque la relación de clientela no es mutua. Las relaciones personales afectadas por esta construcción son simétricas:

a) el PARENTESCO: *sono tuo padre* → *ti sono padre / sei mio figlio* → *mi sei figlio / sono tua sorella* → *ti sono sorella*.

¹¹ Su valencia podría crear rivalidad con un «verdadero» dativo, y su significado léxico podría ser incompatible con un beneficiario. Para Delbecque (1992: 133–137), en *se le cayó el pelo / se le notaban cada vez más los años*, el dativo sirve de marca de posesión pero sigue siendo un *actante necesario* del verbo. Ello parece sin embargo discutible, al menos en estos ejemplos, ya que el hecho de que los verbos *caer* y *notar* permitan un tercer actante no significa que lo exijan.

¹² La terminología tradicional es vacilante, ya que algunos autores emplean «dativo posesivo» para el «dativo ético», otros para el «dativo simpatético», y/o viceversa.

¹³ En latín se podía decir *mihi est liber* «me es libro» o *mihi est domus* («me es casa») para «tengo un libro / una casa». También era posible *est illic mi una spes cenatica* («allí me es una esperanza cenática: «allí tengo una esperanza de cenar»), *mihi esset febris* («me es fiebre: «tengo fiebre») (Baldi & Cuzzolin 2009: 259, 262).

¹⁴ Modelo que en latín también permitía una función comitativa: *mihi concubina quae sit* («que me es concubina») «que es mi concubina» (Seiler 1983: 43); *cognata tibi sit* («te es pariente») «es tu pariente» (Benett 1910–1914: 142). También en napolitano existe hoy un dativo de este tipo con las relaciones de parentesco: *te so' pato a tte* («te soy padre a ti»): «soy tu padre» (Ledgeway 2009).

b) la AMISTAD/HOSTILIDAD: *sono tuo amico* → *ti sono amico* / *sei il mio nemico* → *mi sei nemico*¹⁵.

c) la COOPERACIÓN/ESTORBO: *sono il tuo collega* → *ti sono collega* / *sei il mio rivale* → *mi sei rivale*.

En cambio esta regla transformacional no parece aplicable a sustantivos que designan relaciones interpersonales asimétricas:

d) la JERARQUÍA¹⁶: *sei il mio capo* → **ti sono capo* / *sei il mio caporale* → **ti sono caporale* / *sono il tuo allenatore* → **ti sono allenatore* / *sei la mia segretaria* > **mi sei segretaria* / *sono il tuo autista* → **ti sono autista*.

e) la RELACIÓN COMERCIAL: *sono il tuo fornitore* → **ti sono fornitore* / *sei il mio panettiere* → **mi sei panettiere* / *sono il tuo avvocato* → **ti sono avvocato* / *sono il tuo dentista* → **ti sono dentista* / *sei il mio parrucchiere* → **mi sei parrucchiere*.

f) la HOSPITALIDAD: *sono il tuo ospite* → **ti sono ospite*.

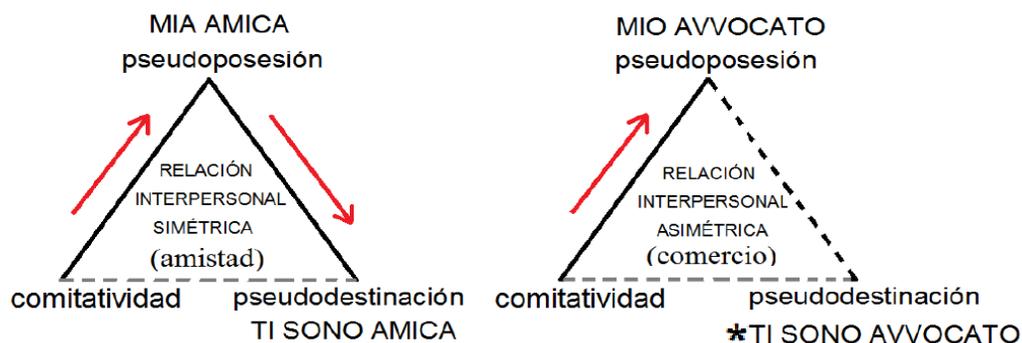


Figura 1: Comitatividad recíproca y comitatividad no recíproca

4. Reglas sintácticas vs. contexto situacional

Al tratar un caso de posesión implícita (fr. *il ouvre la bouche* «él abre la boca»), Langacker lo interpreta como convencionalización de una inferencia pragmática: «the uniqueness of a mouth within such a scope is conventionally assumed» (Langacker 1987–91: 179). El francés se opondría así al inglés, donde el posesivo es –en este contexto– obligatorio (*he opens his mouth*) pese a que, teóricamente, la misma inferencia es posible. Creemos sin embargo arriesgado establecer una frontera gramatical tan nítida y

¹⁵ La indecisión en el caso del arcaico *mi sei traditore* podría deberse a que la traición puede ser mutua pero no necesariamente.

¹⁶ En latín, en cambio, ese dativo estaba disponible para las relaciones jerárquicas (*Pavos mihi quaestor*), donde parece que era incluso más frecuente que el genitivo (Bennett 1910–1914: 143–145).

discreta entre ambas formulaciones. De hecho el francés no permite esta elipsis en *ferme ta gueule* (*cierra tu morro «cállate») sin que nada impida la misma inferencia. El español permite la elipsis del posesivo en *cerró los ojos*, pero ya no la permite si añadimos un adjetivo. No se dice **cerró los ojos azules*, a pesar de que la gramática española sí permite normalmente dicha estructura (p.ej. *cerró el ojo izquierdo*), y debemos decir *cerró sus ojos azules* a pesar de que el «local topic» no ha variado. Lo mismo hace el italiano: *ha chiuso gli occhi* frente a *ha chiuso i sui occhi azzurri*.

El posesivo no siempre es eludible, y otro tipo de conocimientos ontológicos rigen esta restricción (cf. Matte Bon 1995: 232). Por ejemplo, si las personas tuviéramos cuatro ojos, y éstos fueran de colores distintos, la frase **cerró los ojos azules* volvería a ser correcta en ambas lenguas, con la implicatura de que habría otros ojos, de otro color, que seguirían abiertos. El contexto ontológico-situacional que bloqueaba la elipsis del posesivo no depende aquí de la localización del poseído con respecto al poseedor, sino del poseído con respecto a otros poseídos, aprovechando una implicatura contextual.

5. Reglas sintácticas vs. fijación idiomática

La *fijación* es el rasgo que define las unidades fraseológicas, y consiste en la reducción defectiva de la combinatoria gramatical y léxica de una secuencia con respecto a la permitida normalmente por la sintaxis, como en las locuciones. P.ej., esp. *estirar la pata* / it. *tirare le cuoia* no permiten añadir adjetivos ni insertar numerales. La ausencia de posesivo en estos casos (**estirar su pata*) no requeriría explicación gramatical, puesto que dicha «anomalía» combinatoria es precisamente lo que define las locuciones como tales. En este sentido, la frase *el niño no me come* / *il bambino non mi mangia* constituye un caso límite entre un dativo ético y un fraseologismo. Es un dativo posesivo puesto que en él el pronombre es incompatible con la expansión a otro poseedor (no se dice **tu niño no me come* / **il tuo bambino non mi mangia*), pues el posesivo solo aparece en la variante redundante y enfática que repite la misma persona dos veces: *mi niño no me come* / *il mio bambino non mi mangia*¹⁷. Esta estructura parece en vías de fijación fraseológica porque no se emplea en forma afirmativa (**el niño me come*), ni con cualquier verbo (**el niño no me va en bicicleta*), y el que provoque rechazo normativo, pese a su conformidad formal con el dativo ético, parece confirmar su estatus de «frase hecha»¹⁸.

La posesión genera metáforas gramaticales pero también metáforas lexicalizadas, ya sean locuciones, colocaciones o construcciones de verbo soporte (CVS) con el

¹⁷ Es bien sabido que la existencia de variantes (*el niño no me duerme*) no es incompatible con la fijación. incluso hay quien opina que una conlleva la otra (cf. Corpas Pastor 1996).

¹⁸ «Los bebés comen bien o comen mal y duermen mal o duermen bien. Añadirles el maldito *me* es una ordinariez que tira para atrás (...) me pongo enfermo con sólo pensarlo». (Alfonso Ussía, apud. CREA).

operador verbal *tener / avere* (*tener sed, tener frío, tener reuma, tener veinte años / avere sete, avere freddo, avere paura, avere i reumatismi, avere vent'anni*). Su FIJACIÓN les prohíbe transformaciones que debería permitir normalmente la sintaxis, como el uso de artículos y plurales (**tener la sed, *tener los fríos, *tener el reuma / *avere la sete, *avere il freddo, etc.*) o bloquea alternancias sinonímicas como reemplazar *tener* por *poseer* (**poseer frío, *poseer miedo; *poseer reuma; *possedere freddo; *possedere paura; *possedere i reumatismi*).

Se aprecia la IDIOMATICIDAD parcial propia de las colocaciones puesto que la sed, el frío, la pena, no se «tienen» sino que se «sienten». Otro ejemplo de colocación es *tener hijos*. Es idiomática porque los hijos no «pertenecen» a los padres, y está fijada porque la sintaxis «libre» exigiría la preposición *a* de acusativo de persona, sin embargo no se dice **tiene a dos hijos*¹⁹.

Si consideramos todas estas formas pseudoposesivas con *tener* como fraseologismos, su fijación e idiomática los eximen de seguir las reglas generales de la sintaxis. Decimos *tengo veinte años* con la misma arbitrariedad que el inglés dice *I am 20 years old* (**soy viejo de 20 años*) y el ruso dice *мне 20 лет* (**a mí [son/están] 20 años*), sin que ello implique que el mismo modelo (formal y/o semántico) sea válido para cualquier sensación, sentimiento, enfermedad o progenitura.

Las frecuentes coincidencias entre italiano y español para ciertas colocaciones del tipo *tener/avere+N* se explican como casos de *equivalencia fraseológica plena* (Navarro 2008; Dal Maso 2013), debido a que, ambas lenguas comparten en estos casos las mismas *archimetáforas* (Iñesta & Pamies 2002):

1) LAS SENSACIONES SON POSÉIDAS POR LAS PERSONAS QUE LAS SIENTEN
tener sed / avere sete, tener mareo / avere il mal di mare, etc.

2) LAS ENFERMEDADES SON POSÉIDAS POR LAS PERSONAS QUE LAS PADECEN
tener reuma / avere i reumatismi, etc.

Pero estas coincidencias no son predecibles mediante reglas. Aunque estos ejemplos sí compartan la misma estructura (*tener+N*) y los mismos modelos cognitivos (p.ej. la PSEUDOPOSESIÓN PERCEPTIVA), podría no haber sido así. P.ej. el español, el italiano y el francés dicen «*tener esperanza*», pero el español también la «alberga» mientras el francés la «empolla» (*couver une espérance*) y el italiano la «cultiva» (*coltivare una speranza*).

Todos los predicados colocativos pseudoposesivos no generan las mismas derivaciones analógicas entre ellos. Así el TIEMPO permite no solo *tener / dar / quitar / perder* sino también *ganar, pedir, exigir* e incluso *robar*, que también presuponen posesión (*arreglarse el pelo es una tarea que nos roba mucho tiempo / sistemarsi i capelli*

¹⁹ Al menos en el sentido de «ser madre/padre». En una frase como *María ha tenido un hijo / Maria ha avuto un figlio* una interpretación literal llevaría a inferir que ahora ya no lo tiene, en cambio, fijada como construcción de verbo soporte: *tener un hijo / avere un figlio* significa «engendrar».

è un compito che ci richiede molto tempo), pero el italiano puede «venderlo» y no así el español (*aver tempo da vendere*).

El MIEDO y la PENA no se «piden» ni se «roban», aunque se puedan «tener», «dar» y «quitar», en español se puede *dar miedo* pero en italiano se «hace» (*fare paura*)²⁰. Las ENFERMEDADES no se «pierden», mientras que la RISA se puede «dar» y «quitar», pero no se «tiene», salvo cuando se refiera a un tipo particular de risa (*tiene risa de caballo / ha una risata da cavallo*) o en construcciones causativas donde equivale a «dar» (*esta película tiene mucha risa*), forma que el italiano no admite (*questo film *ha molta risata*) y expresa aquí la causatividad de manera literal: *questo film fa ridere molto*.

En las locuciones idiomáticas, donde los objetos supuestamente «poseídos» también son ellos mismos metafóricos, las construcciones de ambas lenguas solo coinciden ocasionalmente, a menudo por razones históricas.

Equivalencia plena: *imadre mía! = mamma mia!; ha llegado su hora = è arrivata la sua ora; tener en mente = avere in mente / tener un pie en la tumba = avere un piede nella fossa, no tener pelos en la lengua = non avere peli sulla lingua; estar poseído = essere posseduto*. También ocurre en proverbios como *A cada puerco le llega su San Martín = Ad ogni porcello il suo San Martino*.

Equivalencia parcial: formas divergentes comparten el posesivo o el mismo verbo de posesión (*estamos de tu parte = siamo dalla tua; no tener dos dedos de frente = avere un cervello di gallina; no tener vela en este entierro = non avere voce in capitolo; tener unas palabras con alguien = avere una discussione con qualcuno*).

Equivalencia nula: *eso no es lo mío; que cada palo aguante su vela, de padre y muy señor mío, hacer de las suyas; ser muy suyo, tener el colmillo retorcido; tener cuerda para rato; avercela (/a morte) con qualcuno; averne ancora per molto; combinarne una delle sue*; etc.

Un caso peculiar de equivalencia nula es la forma *delante mío/mía, detrás mío/mía, enfrente mío/mía*, etc. que no existe en italiano. Esta construcción es considerada como *incorrecta* por la Academia²¹, aunque no por ello es menos usual. La RAE reconoce que es de uso frecuente en las zonas andinas, donde se dice incluso *en mi delante, en mi detrás*²². Pero también está muy extendida en España, llegando incluso a la lengua escrita²³. La «anomalía» que contiene se podría considerar como un rasgo

²⁰ *Dare paura* aparece en la *Divina Commedia*, así como en el *Vocabolario degli accademici della Crusca* (Napoli 1748), y el *Dizionario* de Paolo Costa & Francesco Cardinali (Bologna 1826), pero es un arcaísmo que ha sido desplazado por *fare paura*.

²¹ Según la Real Academia Española de la Lengua, *por su condición de adverbio, no se considera correcto su uso con posesivos: *delante mío, *delante suyo*, [lo mismo dice de *enfrente mía, encima mío, dentro mío...*] (R.A.E. 2005-2013, consulta sept. 2013).

²² R.A.E. 2005-2013 (consulta sept. 2013).

²³ P.ej., [...] *en los últimos doscientos metros de la etapa el dúo francés atacó a Indurain para atravesar la meta por delante suyo...* (*La Vanguardia* 21/07/1994). *Sí, yo noté que pasaba algo raro por las caras de los compañeros que tenía *enfrente mío* (*El País* 20/02/1980).

fraseológico, y su causa podría ser un proceso de gramaticalización²⁴ por el cual el adverbio *delante* se habría nominalizado, admitiendo así un posesivo con el que formaría luego una locución. Según la gramática sistémico-funcional, los posesivos metafóricos son la consecuencia de una metáfora gramatical anterior que es la propia nominalización (Halliday 1985; Heyvaert 2003; Derewianka 2003).

6. Conclusiones

1) La PERTENENCIA o *posesión literal* es una relación que no necesitamos expresar muy a menudo en comparación con las relaciones abarcadas por la *posesión figurada*. Solo la polisemia y rentabilidad de la *posesión abstracta* pueden explicar que todas las lenguas hayan gramaticalizado alguna marca posesiva. Paralelamente, también puede ocurrir que, en las mismas lenguas, la pertenencia propiamente dicha sea marcada por formas no posesivas (principalmente dativos y locativos). De manera general, las formas predicativas de la posesión ofrecen una variabilidad interlingüística mayor que las nominales, por ello es llamativo su alto grado de coincidencia entre español e italiano, en comparación con sus notorias diferencias con respecto a otras lenguas indoeuropeas, como el inglés, o incluso con respecto a otra lengua románica, como el francés.

2) Dejando de lado la comparación meramente morfológica y centrándonos en las relaciones entre forma y contenido, podemos concluir que las coincidencias entre español e italiano se dan en los 4 grandes grupos de archimetáforas que corresponden a niveles diferentes del plano de la expresión, ya sea como dominio meta o como dominio fuente:

a) Dentro de la oración: pertenencias literales expresadas por formas no posesivas, como el dativo (*le rompieron el jarrón / gli hanno rotto il vaso*).

b) Dentro del sintagma verbal: ciertas metáforas lexicalizadas que convierten los nombres en predicados mediante su combinación a un verbo soporte literalmente posesivo (*tener miedo / avere paura*).

c) Dentro del sintagma nominal: metáforas gramaticalizadas donde marcas posesivas expresan relaciones de otro tipo (*mi calle / la mia strada*).

d) Dentro de la unidad léxica: metáforas lexicalizadas en forma de locución idiomática indivisible (*no tener pelos en la lengua / non avere peli sulla lingua* «expresarse de forma poco diplomática»).

3) Las divergencias entre español e italiano son relativamente escasas en este terreno, y se concentran en los casos siguientes:

a) Ciertas locuciones idiomáticas con un componente posesivo pero con un significado global figurado totalmente ajeno a la posesión (*no tenerlas todas consigo; avercela con*).

²⁴ Como en la propuesta de Ruiz Gurillo (2010: 173–194) para explicar el cambio diacrónico del complemento temporal *desde luego* en fórmula discursiva y, por tanto, unidad fraseológica («operador de evidencia»).

b) Ciertas CVS cuyo verbo soporte presupone posesión (*dar hambre = fare venire fame; dar miedo = fare paura*).

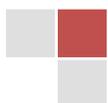
c) Todas las construcciones locativas españolas con un posesivo pospuesto a un adverbio nominalizado, y que no existen en italiano (*delante mío, enfrente tuya*).

d) Todos los dativos simpatéticos italianos, con relaciones interpersonales simétricas como AMISTAD/ENEMISTAD, PARENTESCO O COOPERACIÓN/ESTORBO, y que no existen en español (*io ti sono amico*).

BIBLIOGRAFÍA

- Baldi Philip and Pierluigi Cuzzolin (eds.). *New Perspectives on Latin Historical Syntax*, Vol. 3. Berlin: De Gruyter, 2009. Print.
- Bennett, Charles E. *Syntax of Early Latin*, Vols. 1–2. Boston: Georg Olms Publishers, 1910–1914. Print.
- Chapell, Hilary and William McGregor (eds.). *The Grammar of Inalienability: a Typological Perspective on Body Parts Terms and the Part-whole Relation*. Berlin: De Gruyter, 1996: 465–528. Print.
- Clark, Eve V. «Locational: existential, locative and possessive constructions». J. Greenberg et al (eds.), *Universals of Human Language*, V. 4, Stanford: Stanford University Press, 1978: 85–126. Print.
- Corpas Pastor, Gloria. *Manual de Fraseología española*. Madrid: Gredos, 1996. Impreso.
- Dal Maso, Elena. «Los seres humanos y el mundo animal: análisis conceptual y contrastivo de la metáfora zoomórfica en español e italiano». Tesis inédita, Università degli Studi di Verona, Verona, 2013. Mecanografiado.
- Delbecque, Nicole. «El dativo español: una tipología». J. Villegas (ed.), *Actas del XIº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine: University of California, 1992: 124–138. Impreso.
- Derewianka, Beverley. «Grammatical metaphor in the transition to adolescence». A. M. Simon-Vandenberg et al. (eds.), *Grammatical metaphor*, Amsterdam: John Benjamins, 2003: 185–220. Print.
- Fernández Ramírez, Salvador. «Gramática española. Los sonidos, el nombre y el pronombre». *Revista de Occidente* (1951). Impreso.
- Griffiths, Patrick. «Fijian children's possessive categories and constructions». A. Foolen and F. Van der Leek (eds.), *Constructions in Cognitive Linguistics*, Amsterdam: John Benjamins, 1997: 67–80. Print.
- Hagège, Claude. «Opérations syntaxiques et explications sémantiques en linguistique fonctionnelle (exemple de la possession inaliénable)». *Actes du IVe Colloque international de linguistique fonctionnelle*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1978: 179–184. Imprimé.

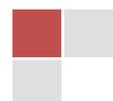
- Haiman, John. *Iconicity and syntax*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Print.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold (reed. 1994), 1985. Print.
- Heine, Bernd. *Possession: cognitive sources, forces and grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Print.
- Heyvaert, Liesbet. *Nominalization as grammatical metaphor*. A. M. Simon-Vandenbergen et al. (eds.), *Grammatical metaphor*, Amsterdam: John Benjamins, 2003: 65–100. Print.
- Iñesta Mena, Eva María y Antonio Pamies Bertrán. *Fraseología y metáfora: aspectos tipológicos y cognitivos*. Método, Granada, 2002. Impreso.
- Koptjevskaja-Tamm, Maria. «Adnominal possession». M. Haspelmath & H. König (eds.), *Handbuch der Typologie*, Berlin: De Gruyter, 2002. Print.
- Kövesces, Zoltan. *Metaphor: a practical introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Print.
- Lakoff, George and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980. Print.
- Langacker, Ronald W. *Foundations of Cognitive Grammar*, Vol. 1&2. Stanford: Stanford University Press, 1987–1991. Print.
- . «Possession and possessive constructions». J.R. Taylor and R. E. McLaury (eds.), *Language and the Cognitive Construal of the World*, Berlin: Mouton-DeGruyter, 1995: 51–79. Print.
- Ledgeway, Adam. *Grammatica diacronica del napoletano*. Tübingen: Max Niemeyer, 2009. Stampato.
- Lenarduzzi, René. *Estudios contrastivos español-italiano (artículos, posesivos, demostrativos)*, Udine: Gianfranco Angelico Benvenuto (Collana *Glossai*, Vol. 3), 1990. Impreso.
- Lévy-Bruhl, Lucien. «L'expression de la possession dans les langues mélanésiennes». *Mémoires de la Société Linguistique de Paris*, XIX, 2 (1914): 96–104. Imprimé.
- Lyons, John. «Remarques sur les phrases possessives, existentielles et locatives». *Langages*, 34 (1974): 47–53. Imprimé.
- Matte Bon, Francisco. *Gramática comunicativa del español*, (Tomo I). Madrid: Edelsa, 1995. Impreso.
- Navarro, Carmen. *Aspectos de fraseología contrastiva*. Verona: Fiorini, 2008. Impreso.
- Nikiforidou, Kiki. «The meanings of the genitive: a case study in semantic structure and semantic change». *Cognitive Linguistics*, 2 (1991): 149–205. Print.
- Pamies, Antonio. «Sémantique grammaticale de la possession dans les langues d'Europe». E. Castagne (ed.), *Modélisation de l'apprentissage simultané de plusieurs langues apparentées*, Nice: Université Sophia-Antipolis, 2001. Imprimé.
- . «La posesión en las lenguas americanas». *Univer-SOS (Lenguas Indígenas y Universos Culturales)*, 1 (2004a): 81–102. Impreso.



- . «A relação forma-sentido nas construções possessivas nas línguas do mundo». *Letras de Hoje*, Vol. 40/139 (2004b): 71–86. Impreso.
- Pérez Vázquez, María Enriqueta. «Pronombres superfluos: dativos benefactivos en español e italiano». F. San Vicente (ed.), *Partículas/Particelle. Estudios de lingüística contrastiva español e italiano*, Bologna: CLUEB, 2007: 11–34. Impreso.
- Porto Dapena, José Álvaro. *Los pronombres*. Madrid: EDI-6, 1986. Impreso.
- Pottier, Bernard. *Introduction à l'étude de la morphosyntaxe espagnole*. Paris: Ediciones Hispanoamericanas, 1963. Imprimé.
- R.A.E (Real Academia Española). *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Espasa, 2005-2013. Web.
- Ruiz Gurillo, Leonor. «Interrelaciones entre gramaticalización y fraseología en español». *Revista de filología española*, XL/1 (2010): 173–194. Impreso.
- Seiler, Hansjakob. *Possession as an Operational Dimension of Language*. Tübingen: Gunther Narr, 1983. Print.
- Taylor, John R. *Possessives in English*. Oxford: Oxford University Press, 1996. Print.
- Torr, Jane and Alyson Simpson. «The emergence of grammatical metaphor». A. M. Simon-Vandenberg et al. (eds.), *Grammatical metaphor*, Amsterdam: John Benjamins, 2003: 169–184. Print.
- Velázquez, Maura. *The grammar of possession: inalienability. Incorporation and possessor ascension in Guaraní*. Amsterdam: John Benjamins, 1996. Print.

Fecha de recepción: 25 de septiembre de 2016.

Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2017.



Joaquim Juan-Mompó Rovira¹
Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana
Espanya

ELS REFLEXOS DEL SUFIX LLATÍ -ĪTĪA EN CATALÀ

Resum

En aquest article hem estudiat l'evolució doble, a *-ea* i *-esa*, del sufix llatí -ĪTĪA en català (PAUPERĪTĪA > *pobrea*, *pobresa*), prenent en consideració l'estat medieval de la llengua, la distribució dialectal de cada terminació i les possibles raons que propiciaren l'hegemonia de cadascuna d'elles. Per a conèixer l'estat real d'aquestes dues terminacions en català antic i la seua evolució n'hem analitzat el comportament en un elenc de 23 obres, a fi i efecte d'establir el nombre d'ocurrències de cada terminació, la seua predominança segons la zona dialectal on s'ubiquen els títols analitzats i les preferències, si n'hi ha, de determinats lexemes per una o altra terminació. Els resultats són que totes dues terminacions eren corrents i antigues en català medieval, que no n'hi ha una que anticipa l'altra, i que sí que es detecten preferències territorials (més puixança del sufix *-esa* com més al nord, i predomini de *-ea* al sud de l'àrea lingüística catalana). A tall de conclusió, hem proposat un factor fonètic (el vocalisme, en concret les realitzacions de *a* i *e*) com a possible element decisiu en l'assentament d'un o l'altre sufix, a més de l'influx de l'adstrat occità com a incentiu del sufix *-esa*.

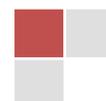
Paraules clau: Sufixos catalans *-ea* i *-esa*, distribució dialectal i literària antiga de sufixos catalans, predomini modern de sufixos catalans, vocalisme àton català, *-s* antihiàtica, adstrat occità.

THE DERIVATIVES OF THE LATIN SUFFIX -ĪTĪA IN CATALAN

Abstract

The article studies the double evolution, to *-ea* and *-esa*, from the Latin suffix -ĪTĪA in Catalan (PAUPERĪTĪA > *pobrea*, *pobresa*), taking into account the state of the medieval language, dialectal distribution of each ending and possible reasons that cause the hegemony of each one. In order to know the actual state of these two morphemes in Old Catalan and its evolution we have analyzed its behavior on a corpus of 23 works, in order to establish the number of occurrences of each suffix, its predominance depending on the dialectal area which houses the titles analyzed and preferences, if any, of certain lexemes for either ending. The results are that both endings were common and ancient in medieval Catalan, that there is not one which takes occurs earlier than the other, and that it is possible to detect territorial preferences (higher frequency of the suffix *-esa* further north and predominantly *-ea* of the south of the

¹ joaquim.juan@uv.es



Catalan linguistic area). In conclusion, we have proposed a phonetic factor (the vowel system, in particular realizations of *a* and *e*) as a possible key element in the establishment of one or another suffix, as well as the influence of the Occitan adstratum as an incentive of the *-esa* suffix.

Key words: Catalan suffixes *-ea*, *-esa*, literary and dialectal old distribution of Catalan suffixes, modern predominance of Catalan suffixes, unstressed Catalan vowels, *-s* eliminating hiatus, Occitan adstratum.

Preliminars

Una singularitat de la morfologia nominal catalana és l'evolució del sufix llatí *-ITĪA*, que produí els reflexos *-ea* i *-esa* (així, *PAUPERĪTĪA* > *pobrea*, *pobresa*), emprats en la formació de noms de adjectival. Només cal veure una entrada qualsevol del *Diccionari català-valencià-balear* en què apareguen aquests sufixos (per exemple, *pobresa*; v. *DCVB*, VIII: 687) per adonar-se d'aquesta doble evolució, que actualment es concreta en dues àrees diatòpiques: d'una banda, el valencià i algunes zones del sud i de l'occident de Catalunya (ací, amb un replegament recent), en què sentirem *pobrea*, *bellea*, *vellea*, *riquea* etc., i de l'altra la resta de l'àrea idiomàtica, en què sentirem *pobresa*, *bellea*, *vellesa*, *riquea* etc. (Badia 1999: 234–235). El procés de creació del sufix *-ea* guarda relació amb l'evolució del llatí *-Ī-*, *-Ī-* abans de vocal, que en català ha propiciat la pèrdua de la consonant (*SATIŌNE* > *saó*, *PŪTĒU* > *pou*).

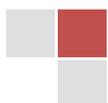
Hem d'advertir tanmateix que la llengua estàndard actual dóna prioritat al reflex amb element consonàntic, inclús en la variant valenciana. No obstant això, el recentment publicat *Diccionari Normatiu Valencià* confereix també caràcter normatiu als noms que acaben en *-ea*: «pobresa (o pobrea)» etc.

Però fora de la dita variant, el sufix *-ea* es percep com un arcaisme que perviu arraconat en valencià i que ha reulat en la resta de l'àrea idiomàtica, malgrat que el trobem sovint en autors de qualsevol procedència territorial des dels primers testimoniatges escrits en llengua catalana. Per deixar-ne constància, hem realitzat una recerca dels reflexos del sufix *-ITĪA* en 23 textos catalans i valencians, compresos entre el segle XIII i el XVI. Els indiquem en l'apartat de fonts i bibliografia.

Estudi de les fonts

Tot seguit reproduïrem els noms que contenen els reflexos estudiats (en primer lloc, els formats amb el sufix *-ea* i plural *-ees*, i, després, els formats amb el sufix *-esa* i plural *-eses*), les obres en què apareixen (cal consultar el repertori de fonts final), el nombre d'ocurrències entre parèntesis i, després del signe [=], la suma total.

Noms formats amb el sufix *-ea* i plural *-ees*.



- 1) *Abtea*: Valeri (1), Espill (1), Tirant (4)² = 6.
- 2) *Altea*: Valeri (6), Somni (2), Espill (1), Menyspreu (1), Vita (4), Recull (10), Vides (1),³ Epistolari (2). *Altees*: Vita (3) = 29.
- 3) *Arispea*:⁴ Espill (1). *Asprea*: Espill (1), Recull (1). *Asprees*: Recull (1) = 4.
- 4) *Avarea*: Homilies (3).
- 5) *Avinentea*: Espill (3), Vita (2), Corella (1), Tirant (2), Somni JJ (1), Feits (2) = 11.
- 6) *Avolea*: Feits (2)⁵.
- 7) *Baixa*: Vita (1), Corella (2) = 3.
- 8) *Bellea*: Valeri (24), Espill (2), Imitació (1), Menyspreu (2), Vita (6), Corella (74), Tirant (100), Recull (3), Caterina (1), Procés (1), March (2), Regiment (3). *Bellees*: Boeci (1), March (1), Vides (1) = 222.
- 9) *Bonea*: Valeri (7), Espill (1), Menyspreu (5), Vita (9), Tirant (3), Recull (1), Consells (1), Feits (2) = 29.
- 10) *Bravea*: Espill (3), Càrcer (1) = 4.
- 11) *Catívea*: Feits (1).
- 12) *Clarea*: Espill (1).
- 13) *Destrea*: Espill (4), Tirant (1), Caterina (1), Càrcer (1) = 7.
- 14) *Durea*: Valeri (1), Menyspreu (1) = 2.
- 15) *Espessea*: Feits (1).
- 16) *Etiguea*:⁶ Espill (1).
- 17) *Experte*: Corella (2).
- 18) *Fadrinea*: Espill (2), Recull (2) = 4.
- 19) *Ferea*: Corella (6), Tirant (2), Consells (1), Procés (1), Somni JJ (1), March (16) = 27.
- 20) *Flaquea*: Valeri (3), Imitació (1), Menyspreu (1), Vita (12), Corella (4), Tirant (9), Càrcer (4), Feits (4), Epistolari (1) = 39.
- 21) *Fluíxea*: Espill (2).
- 22) *Fortalea*: Valeri (43), Imitació (1), Vita (14), Corella (1), Tirant (9), Procés (1), March (1), Regiment (1), Càrcer (8) = 79.
- 23) *Franquea*: Valeri (5), Espill (1), Vita (3), Tirant (1), Epistolari (2). *Franquees*: Feits (3), Epistolari (5) = 20.
- 24) *Freulea*:⁷ Vides (1).
- 25) *Gentilea*: Espill (1), Corella (1), Tirant (58), Caterina (1), Col·loquis (5), March (1), Carcer (14). *Gentilees*: Tirant (1) = 82.

² En un cas escrit «aptea».

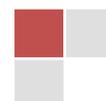
³ Escrit «autea».

⁴ Variant de *asprea* (*DCVB*, I: 862).

⁵ En un cas escrit «aulea».

⁶ Nom no registrat en el *DCVB* ni en *DECLC*. Deu derivar de *ètic*, 'molt flac, típic'.

⁷ 'Debilitat, flaquesa'. Variant de *frevolesa*, derivat de *frèvol* (*DCVB*, VI: 59).



- 26) *Granea*: Valeri (6), Espill (1),⁸ Imitació (7), Menyspreu (1), Vita (3), Corella (14), Tirant (16), Recull (1) = 49.
- 27) *Grossea*: Vita (1).
- 28) *Infantea*: Valeri (1), Espill (1), Vita (1), Recull (1), March (1), Curial (1), Feits (1) = 7.
- 29) *Llarguea*: Corella (3).
- 30) *Llegea*: Valeri (1), Menyspreu (2), Corella (24), Tirant (4), Consells (1), March (1), Càrcer (1). *Lleees*: Boeci (1), Corella (3), Feits (1) = 39.
- 31) *Llonguea*: Tirant (1), Feits (1) = 2.
- 32) *Macipea*: Homilies (1).
- 33) *Madurea*: Tirant (1).
- 34) *Magrea*: Tirant (1).
- 35) *Malea*: Valeri (1), Espill (4), Menyspreu (1), Tirant (1), Feits (1), Vides (1), Epistolari (1). *Malees*: Menyspreu (1), Vita (1) = 12.
- 36) *Malvadea*: Vides (1).
- 37) *Mesquinea*: Menyspreu (3). *Mesquinees*: Menyspreu (2) = 5.
- 38) *Mollea*: Espill (1), Corella (1) = 2.
- 39) *Naturalea*: Imitació (1), Tirant (2), Càrcer (2), Feits (9) = 14.
- 40) *Noblea*: Valeri (8), Espill (1), Menyspreu (1), Corella (1), Tirant (39), Recull (2), Consells (1), Regiment (1), Càrcer (5), Feits (2), Epistolari (5) = 66.
- 41) *Ninea*: Feits (4).
- 42) *Pansea*: Vides (2).⁹
- 43) *Parlítica*:¹⁰ Espill (1).
- 44) *Peguea*: Valeri (1), March (1) = 2.
- 45) *Perea*: Valeri (5), Espill (11), Imitació (1), Vita (1), Tirant (1), Consells (1), Caterina (1), March (1), Feits (1) = 23.
- 46) *Plenea*: Vides (1).
- 47) *Pobrea*: Valeri (7), Somni (1), Espill (2), Vita (21), Recull (8), Regiment (1), Epistolari (5). *Pobrees*: Recull (1) = 46.
- 48) *Poqueea*: Feits (1), Epistolari (1) = 2.
- 49) *Pregonea*: Valeri (6), Tirant (1). *Pregonees*: Valeri (1) = 8.
- 50) *Privadea*: Vita (1), Recull (1) = 2.
- 51) *Promptea*:¹¹ Espill (1).
- 52) *Riquea*: Valeri (2), Espill (2), Vita (5), Corella (2), Tirant (20), March (1), Càrcer (2). *Riquees*: Valeri (8), Boeci (1), Imitació (1), Vita (7), Corella (6), Tirant (1), March (1), Regiment (2) = 61.
- 53) *Saviea*: Valeri (9), Espill (1), Menyspreu (2), Epistolari (9). *Saviees*: Epistolari (1) = 22.
- 54) *Simplea*: Espill (2), Recull (4) = 6.

⁸ Escrit «grandea».

⁹ En un cas escrit «pensea».

¹⁰ 'Paràlisi', variant de *parlítica* (DCVB, VIII: 219).

¹¹ Escrit «promtea».

- 55) *Soltea*: Espill (1).
 56) *Subtlea*: Tirant (1), March (1) = 2.
 57) *Tendrea*: Vita (1).
 58) *Tisigüea*:¹² Espill (1).
 59) *Tristea*: Recull (1).
 60) *Vellea*: Valeri (5), Espill (2), Vita (2), Corella (7), Tirant (6), Recull (5), Procés (5), Somni JJ (6), March (1), Càrcer (3) = 42.
 61) *Vivea*: Espill (1).
 62) *Xiquea*:¹³ Vita (1).

Noms formats amb el sufix *-esa* i plural *-eses*.

- 1) *Abtesa*: Tirant (3), Curial (3).¹⁴ *Abteses*: Curial (1) = 7.
 2) *Agudeses*: Col·loquis (1).
 3) *Altesa*: Vita (22), Tirant (302), Somni JJ (8), Col·loquis (2), Curial (3), Regiment (2), Epistolari (4). *Alteses*: Vita (1), Tirant (1), Epistolari (1) = 346.
 4) *Aspresa*: Curial (2).
 5) *Avaresa*: Homilies (1).¹⁵
 6) *Avinentesa*: Somni (1), Curial (12), Epistolari (1) = 14.
 7) *Baixesa*: Col·loquis (1).
 8) *Bellesa*: Somni (5), Espill (1), Imitació (6), Curial (63), Regiment (3),¹⁶ Vides (1). *Belleses*: Imitació (5), Curial (4), Regiment (1) = 89.
 9) *Bonesa*: Somni (1), March (2), Regiment (9) = 12.
 10) *Cobesa*: Homilies (1),¹⁷ Vides (2).¹⁸ *Cobeses*: Homilies (1)¹⁹ = 4.
 11) *Cruesa*: Feits (1).²⁰
 12) *Destresa*: Col·loquis (3),²¹ Curial (1) = 4.
 13) *Devesa*:²² Caterina (1).
 14) *Duresa*: Vides (1).
 15) *Flaquesa*: Valeri (1), Espill (2), Imitació (4), Col·loquis (1). *Flaqueses*: Imitació (1) = 9.

¹² 'Hemorroides', variant de *tisiquesa* (*DCVB*, X: 314).

¹³ Escrit «chiquea».

¹⁴ En un cas escrit «aptesa».

¹⁵ Escrit «avareza».

¹⁶ En un cas escrit «bellessa».

¹⁷ Escrit «cobeeza».

¹⁸ En un cas escrit «cobeesa».

¹⁹ Escrit «cobeezes».

²⁰ Escrit «cruenza».

²¹ En dos casos «destreza».

²² L'incloem perquè a Artà, illa de Mallorca, hi ha el topònim *Sa Devea*, pronunciat [Δ↔∪↔↔] (*DCVB*, IV: 383).

- 16) *Fortalesa*: Somni (1), Imitació (5), Col·loquis (5),²³ March (1), Curial (4), Regiment (9). *Fortaleses*: Tirant (1), Col·loquis (1)²⁴ = 27.
- 17) *Franquesa*: Valeri (13), Curial (1). *Franqueses*: Tirant (2), Col·loquis (1) = 17.
- 18) *Gentilesa*: Valeri (1), Espill (1), Recull (29), Somni JJ (1), Curial (1), Càrcer (1). *Gentileses*: Col·loquis (1) = 35.
- 19) *Granesa*: Somni (1), Imitació (6), Col·loquis (2),²⁵ Curial (2),²⁶ Càrcer (2),²⁷ Feits (1)²⁸ = 14.
- 20) *Greixesa*: Col·loquis (1).
- 21) *Horresa*: Homilies (2).²⁹
- 22) *Lindesa*: Tirant (1).
- 23) *Llarguesa*: Espill (1), Tirant (1), Curial (5) = 7.
- 24) *Llegesa*: Somni (1), Imitació (1), Regiment (4) = 6.
- 25) *Llonguesa*: Curial (8).
- 26) *Malesa*: Tirant (6), March (1), Homilies (1).³⁰ *Maleses*: Vita (4), Tirant (2), Somni JJ (1), Epistolari (1) = 16.
- 27) *Naturalesa*: Col·loquis (2).³¹
- 28) *Nedesa*: Vides (1).
- 29) *Noblesa*: Somni (1), Espill (1), Tirant (11), Col·loquis (3), Regiment (9),³² Epistolari (1). *Nobleses*: Espill (1),³³ Tirant (2), Regiment (3) = 32.
- 30) *Peguesa*: March (1). *Pegueses*: Somni (1) = 2.
- 31) *Peresa*: Imitació (1), Menyspreu (1), March (2), Curial (4), Regiment (1) = 9.
- 32) *Pobresa*: Imitació (6), Tirant (2), Col·loquis (1),³⁴ Epistolari (1) = 10.
- 33) *Poquesa*: Somni (1).
- 34) *Privadesa*: Somni (1), Curial (2) = 3.
- 35) *Riquesa*: Valeri (1), Tirant (6), March (5), Curial (4), Regiment (1),³⁵ Feits (1). *Riqueses*: Valeri (27), Somni (3), Imitació (20), Corella (4), Tirant (17), March (3), Curial (11), Regiment (10), Vides (2)³⁶ = 115.
- 36) *Saviesa*: Valeri (12), Somni (9), Imitació (18), Vita (28), Corella (2), Tirant (73), Procés (1), March (5), Regiment (14),³⁷ Homilies (1),³⁸ Vides (1), Epistolari (8) = 172.

²³ Escrits «fortaleza».

²⁴ Escrit «fortalezes».

²⁵ Escrit «grandesa».

²⁶ En un cas escrit «grandesa».

²⁷ Escrit «grandesa».

²⁸ Escrit «grandesa».

²⁹ Escrit «oreeza». 'Horror'. Variant de *horrea*, derivat de l'adjectiu *hòrreu*, *hòrrea* (DCVB, VI: 553).

³⁰ Escrit «maleza».

³¹ En un cas escrit «naturaleza».

³² En sis casos escrit «nobleça».

³³ Escrit «noblesses».

³⁴ Escrit «pobreza».

³⁵ Escrit «requesa».

³⁶ En un cas escrit «riquezes».

- 37) *Subiranesa*: Tirant (1).
 38) *Subtilesa*: Tirant (1), March (1)³⁹ = 2.
 39) *Vellesa*: Curial (10), Feits (1),⁴⁰ Vides (1) = 12.
 40) *Vilesa*: Imitació (1).

Comptat i debatut, els lexemes que seleccionen el sufix *-ea* i plural són 62, mentre que els que seleccionen el sufix *-esa* i plural són 40.

Tot seguit comparem els resultats dels lexemes que han seleccionat les dues terminacions; el número entre parèntesis indica les ocurrències, i també entre parèntesis aportem la diferència entre les ocurrències primeres i les segones.

- abtea* (6) ~ *abtesa*, *abteses* (7) (diferència +1 de *-esa*)
altea, *altees* (29) ~ *altesa*, *alteses* (346) (diferència +317 de *-esa*)
asprea, *asprees* (3) ~ *aspresa* (2) (diferència +1 de *-ea*)
avinentea (11) ~ *avinentesa* (14) (diferència +3 de *-esa*)
baixea (3) ~ *baixesa* (1) (diferència +2 de *-ea*)
bellea, *belles* (222) ~ *bellesa*, *belleses* (89) (diferència +133 de *-ea*)
bonea (29) ~ *bonesa* (12) (diferència +17 de *-ea*)
destrea (7) ~ *destresa* (4) (diferència +3 de *-ea*)
flaquea (39) ~ *flaquesa*, *flaqueses* (9) (diferència +30 de *-ea*)
fortalea (79) ~ *fortalesa*, *fortaleses* (27) (diferència +52 de *-ea*)
franquea, *franquees* (20) ~ *franquesa*, *franqueses* (17) (diferència +3 de *-ea*)
gentilea, *gentilees* (82) ~ *gentilesa*, *gentileses* (35) (diferència +47 de *-ea*)
granea (49) ~ *granesa* (14) (diferència +35 de *-ea*)
llarguea (3) ~ *llarguesa* (7) (diferència +4 de *-esa*)
llegea, *llegees* (39) ~ *llegesesa* (6) (diferència +33 de *-ea*)
llonguea (2) ~ *llonguesa* (8) (diferència +6 de *-esa*)
malea, *malees* (12) ~ *malesa*, *maleses* (16) (diferència +4 de *-esa*)
naturalea (14) ~ *naturalesa* (2) (diferència +12 de *-ea*)
noblea (66) ~ *noblesa*, *nobleses* (32) (diferència +34 de *-ea*)
peguea (2) ~ *peguesa*, *pegueses* (2) (diferència 0)
perea (23) ~ *peresa* (9) (diferència +14 de *-ea*)
pobrea, *pobrees* (46) ~ *pobresa* (10) (diferència +36 de *-ea*)
poquea (1) ~ *poquesa* (1) (diferència 0)
privadea (2) ~ *privadesa* (3) (diferència +1 de *-esa*)
riquea, *riquees* (61) ~ *riquesa*, *riqueses* (115) (diferència +54 de *-esa*)

³⁷ Un cas escrit «sabiesa».

³⁸ Escrit «savieza».

³⁹ Escrit «suptilesa».

⁴⁰ Escrit «veylesa».

saviea, saviees (22) ~ *saviesa* (172) (diferència +150 de *-esa*)
subtilea (2) ~ *subtilesa* (2) (diferència 0)
vellea (42) ~ *vellesa* (12) (diferència +30 de *-ea*)

Vist això, observem els lexemes en què hi ha més diferències a favor del sufix *-ea* (i *-ees*) són:

bellea, belles (222) ~ *bellesa, belleses* (89) (diferència: +133 de *-ea*)
fortalea (79) ~ *fortalesa, forteses* (27) (diferència: +52 de *-ea*)
gentilea, gentilees (82) ~ *gentilesa, gentileses* (35) (diferència: +47 de *-ea*)
pobrea, pobres (46) ~ *pobresa* (10) (diferència: +36 de *-ea*)
granea (49) ~ *granesa* (14) (diferència: +35 de *-ea*)
noblea (66) ~ *noblesa, nobleses* (32) (diferència: +34 de *-ea*)
llegea, llegees (39) ~ *llegesa* (6) (diferència: +33 de *-ea*)

Mentre que els lexemes en què hi ha més diferències a favor del sufix *-esa* (i *-eses*) són:

altea, altees (29) ~ *altesa, alteses* (346) (diferència: +317 de *-esa*)
saviea, saviees (22) ~ *saviesa* (172) (diferència: +150 de *-esa*)
riquea, riqueses (61) ~ *riquesa, riqueses* (115) (diferència: +54 de *-esa*)

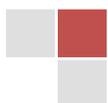
Comprovem, a més, que els lexemes que només seleccionen un sufix prefereixen seleccionar el sufix *-ea* (32 casos) enfront del sufix *-esa* (7 casos):

- a) Presenten el sufix *-ea* (i plural): *bravea, catívea, clarea, espessea, etiguea, expertea, fadrinea, ferea, fluixea, freulea, grossea, infantea, macipea, madurea, magrea, malvadea, mesquinea, mollea, ninea, pansea, parlitiquea, plena, pregonea, promptea, simplea, soltea, subtilea, tendrea, tisiguea, tristeia, vívea, xiquea* (32 casos).
- b) Presenten el sufix *-esa* (i plural): *agudesa, greixesa, horresa, lindesa, nedesa, subiranesa, vilesa* (7 casos).

Les dades anteriors remarquen la supremacia del sufix *-ea* en català medieval, que seleccionava més lexemes i presentava més casos de diferència al seu favor.

Quant a l'estudi de les aparicions dels sufixos en les obres analitzades (de les quals hem triat les més representatives atenent a factors diatòpics i diacrònics, i evitant les obres poètiques, per si la rima intervenia en la selecció de les terminacions; també hem descartat les traduccions, per si els sufixos castellans *-ez* o *-eza* condicionaven la selecció del sufix català), constatem els següents resultats:

- a) Valeri. Sufix *-ea*: *abtea* (1), *altea* (6), *bellea* (24), *bonea* (7), *durea* (1), *flaquea* (3), *fortalea* (43), *franquea* (5), *granea* (6), *infantea* (1), *llegea* (1), *malea* (1), *noblea* (8),



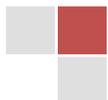
- peguea* (1), *perea* (5), *pobrea* (7), *pregonea* (6), *pregonees* (1), *riquea* (2) i *riquees* (8), *saviea* (9), *saviesa* (12), *vellea* (5). Sufix *-esa*: *flaquea* (1), *franquesa* (13), *gentilesa* (1), *riquesa* (1) i *riqueses* (27), *saviesa* (12). Resultat: 163 en *-ea* i 55 en *-esa*.
- b) Somni. Sufix *-ea*: *avinentea* (1), *pobrea* (1). Sufix *-esa*: *bellesa* (5), *bonesa* (1), *fortalesa* (1), *granesa* (1), *llegesca* (1), *noblesa* (1), *pegueses* (1), *poquesa* (1), *privadesa* (1), *riqueses* (3), *saviesa* (9), *vellesa* (5). Resultat: 2 en *-ea* i 30 en *-esa*.
- c) Tirant. Sufix *-ea*: *abtea* (3), *aptea* (1), *avinentea* (2), *bellea* (100), *bonea* (3), *destrea* (1), *ferea* (2), *flaquea* (9), *fortalea* (7), *franquea* (1), *gentilea* (58) i *gentilees* (1), *granea* (16), *llegea* (4), *llonguea* (1), *madurea* (1), *magrea* (3), *malea* (1), *naturalea* (2), *noblea* (39), *perea* (1), *pregonea* (1), *riquea* (20) i *riquees* (1), *subtilea* (1), *vellea* (6). Sufix *-esa*: *abtesa* (3), *altesa* (302) i *alteses* (1), *fortaleses* (1), *franqueses* (2), *gentilesa* (29), *lindesa* (1), *llarguesa* (1), *malesa* (6) i *maleses* (2), *noblesa* (11) i *nobleses* (2), *pobresa* (2), *riquesa* (6) i *riqueses* (17), *saviesa* (73), *subiranesa* (1), *subtilea* (1). Resultat: 235 en *-ea* i 460 en *-esa*.
- d) Curial. Sufix *-ea*: *granesa* (1), *infantea* (1). Sufix *-esa*: *abtesa* (2) i *abteses* (1), *altesa* (3), *aptesa* (1), *aspresa* (2), *avinentesa* (12), *bellesa* (63) i *belleses* (4), *destresa* (1), *fortalesa* (4), *franquesa* (1), *gentilesa* (1), *granesa* (1), *grandesa* (1), *graveses* (1), *llarguesa* (5), *llonguesa* (8), *peresa* (4), *privadesa* (2), *riquesa* (4) i *riqueses* (11), *vellesa* (10). Resultat: 2 en *-ea* i 142 en *-esa*.
- e) Feits. Sufix *-ea*: *avinentea* (2), *avolea* (1), *aulea* (1), *bonea* (2), *catívea* (2), *espessea* (1), *flaquea* (4), *franquees* (3), *granea* (1), *infantea* (1), *llonguea* (1), *magrea* (1), *naturalea* (9), *ninea* (4), *noblea* (2), *perea* (1), *poquea* (1), *riquea* (2). Sufix *-esa*: *cruesa* (1), *riquesa* (1), *vellesa* (1). Resultat: 39 en *-ea* i 3 en *-esa*.
- f) Homilies. Sufix *-ea*: *avarea* (3), *macipea* (1). Sufix *-esa*: *avaresa* (1), *cobesa* (1) i *cobeses* (1), *malesa* (1), *horresa* (2), *saviesa* (1). Resultat: 4 en *-ea* i 7 en *-esa*.
- g) Vides. Sufix *-ea*: *autea* (1), *bellea* (1), *freulea* (1), *malea* (1), *malvadea* (1), *pansea* (2), *plenea* (1). Sufix *-esa*: *bellesa* (1), *cobesa* (2), *duresa* (1), *nedesa* (1), *riqueses* (2), *saviesa* (1), *vellesa* (1). Resultat: 4 en *-ea* i 9 en *-esa*.
- h) Col·loquis. Sufix *-ea*: *gentilea* (5). Sufix *-esa*: *agudesa* (1), *altesa* (8), *baixesa* (1), *destresa* (3), *flaquea* (1), *fortalesa* (5) i *fortaleses* (1), *franqueses* (1), *gentileses* (1), *grandesa* (2), *greixesa* (1), *naturalesa* (2), *noblesa* (3), *pobresa* (1). Resultat: 5 en *-ea* i 31 en *-esa*.
- i) Regiment. Sufix *-ea*: *bellea* (3), *fortalea* (1), *noblea* (1), *pobrea* (1), *riquees* (2). Sufix *-esa*: *altesa* (2), *bellesa* (2) i *belleses* (2), *bonesa* (9), *fortalesa* (9), *llegesca* (4), *noblesa* (7) i *nobleses* (3), *peresa* (1), *riquesa* (1) i *riqueses* (10), *saviesa* (14). Resultat: 8 en *-ea* i 64 en *-esa*.
- j) Imitació. Sufix *-ea*: *bellea* (1), *flaquea* (1), *flaquea* (4), *fortalea* (1), *granea* (7), *granesa* (6), *naturalea* (1), *noblea* (1), *perea* (1), *riquees* (1). Sufix *-esa*: *bellesa* (6), *belleses* (1), *flaqueses* (1), *fortalesa* (5), *llegesca* (1), *peresa* (1), *pobresa* (6), *riquesa* (1), *riqueses* (20), *saviesa* (18), *vilesa* (1). Resultat: 24 en *-ea* i 61 en *-esa*.

- k) Menyspreu. Sufix *-ea*: *altea* (1), *bellea* (2), *bonea* (5), *durea* (1), *flaquea* (1), *granea* (1), *llegea* (2), *malea* (1), *malees* (1), *mesquinea* (3), *mesquinees* (2), *saviea* (2). Sufix *-esa*: *peresa* (1). Resultat: 22 en *-ea* i 1 en *-esa*.
- l) Vita. Sufix *-ea*: *altea* (4), *altees* (3), *avinentea* (2), *baixea* (1), *bellea* (6), *bonea* (9), *xiquea* (1), *expertea* (2), *flaquea* (12), *fortalea* (14), *franquea* (3), *granea* (3), *grossea* (1), *infantea* (1), *malees* (1), *perea* (1), *pobrea* (21), *privadea* (1), *riquea* (5), *riquees* (7), *tendrea* (1), *vellea* (2). Sufix *-esa*: *altesa* (22), *alteses* (1), *maleses* (4), *saviesa* (28). Resultat: 109 en *-ea* i 55 en *-esa*.
- m) Epistolari. Sufix *-ea*: *altea* (2), *avinentesa* (1), *flaquea* (1), *franquea* (2), *franquees* (5), *malea* (1), *naturalea* (2), *noblea* (5), *pobrea* (5), *poquea* (1), *saviea* (9), *saviees* (1). Sufix *-esa*: *altesa* (4), *alteses* (1), *maleses* (1), *noblesa* (1), *pobresa* (1), *saviesa* (8), *savieses* (5). Resultat: 35 en *-ea* i 21 en *-esa*.

Concloem, doncs, que la provenença valenciana del text suggereix una supremacia del sufix *-ea*, ja que aquest és majoritari en el *Valeri* de Canals, en la *Vita* d'Isabel de Villena, en el *Menyspreu* de Miquel Peres i en també l'*Epistolari*; això ocorre inclús en el *Tirant*, títol en el qual el morfema *-esa* presenta 460 ocurrències contra les 235 de *-ea*, tot i que remarquem que en 303 ocurrències *-esa* apareix en un sol lexema (*alt-*). No obstant això, valorarem aquesta dada amb prudència, perquè també en el *Llibre dels feits* la terminació *-ea* predomina sobre l'altra (39 vs. 2). En la resta de títols, ara de procedència catalana, és *-esa*, en canvi, el sufix majoritari. La conclusió de tot això és que en el català medieval escrit els dos sufixos eren plenament actius, amb una influència indiscutible de la variant territorial (Badia 1999: 234–235; Gulsoy 1993: 296; Colón 2001: 32–33). ¿Però tenim algun indici sobre com es comportava el català parlat, o el popular?

Estudi de fonts toponímiques i d'altres fonts escrites

Les dades sobre la toponímia ens diuen que el sufix *-ea* també existí en zones on després va consolidar-se l'altre sufix. Així, sabem que a la Cerdanya hi hagué un focus antic de *-ea*, fet constatat per topònims com *Roc de Malè* (< *Malea* < *MALĪTĪA*) (Coromines 1983: 299); igualment, a Artà hi ha l'alqueria *Son Fortesa*, pronunciat popularment [φoP∪τ↔] (*DCVB*, VI: 16); i en la mateixa illa, *Sa Devesa*, pronunciat [Δ↔∪τ↔] (*DCVB*, IV: 383). També ens consten verbs arcaics procedents de noms acabats en *-ea*: el català antic coneixia el doblet *enriquir/enriqueir*; el primer infinitiu procedia de l'adjectiu *ric*, mentre que el segon s'originava en el nom abstracte *riquea*; aquest verb presenta formes cognates en occità, desenvolupades amb una *s* intervocàlica (*enriquezir*) (Coromines 1983: 274). Si desplaçem l'anàlisi a les Illes Balears, veurem que en mallorquí actual es donen variants col·loquials com ara *acuar*, *roegar*, *camia*, *lloa*, *filoa*, *raboa*..., totes amb pèrdua de la *s* intervocàlica, clara resposta ultracorrectora a la influència dels pobladors occitans medievals. En efecte: els mallorquins coetanis adaptaren i corregiren



els occitanismes corrents del tipus *dizem*, *plazer*, *auzir* etc. en les formes catalanes *diem*, *plær*, *oir*, és a dir, suprimiren la [ç] intervocàlica, i estengueren aquest capteniment a aquells mots, en què la consonant alveolar fricativa sonora és etimològica, no adventícia (Coromines 1983: 257). Pensem que potser eixa ultracorrecció també actuà en el català continental medieval de les zones septentrionals, influït pel contacte amb l'occità. Això pogué afavorir l'èxit momentani de *pobrea* enfront de *pobresa*, vista aquesta com a occitanisme (fet que la convivència dels sufixos *-ea* i *-esa* en les *Vides de sants rosselloneses* corrobora). Per un motiu fonètic posterior (antihàtic) es reintroduí la *s* intervocàlica. Altres dades que abonen la vivor del hiat *-ea-* són l'adjectiu actual *entremaliat*, variació de *entremaleat* < *malea* (*malesa*) (Coromines 1983: 255); en aquest cas, el català oriental resolí la dificultat fonètica que li representava el hiat *-ea-* transformant-lo en *-ia-*, d'articulació més factible. Ho tractarem més avall.

Però la tendència general del català –amb l'excepció de l'àrea valenciana– ha estat evitar el hiat *-ea-*; creiem, com hem dit adés, que açò es va veure propiciat en les zones septentrionals per la influència de l'adstrat occità. Ho advertim en un grapat de casos en què es produeixen ultracorreccions, com ara en les procedents de les *Homilies d'Organyà*: «beneseta» (< *beneeta* < *beneita* < BENEDICTA), «enrequesex» (verb *enriqueir* < *riquea*), «vesé» (< *veé*), «gasardó» (< *gaardó*),⁴¹ «vesent» (< *veent*), «veser» (< *veer*), «viso» (< *vio* < *vido* < VIDUU) (Coromines 1983: 274, 307, 337, 342, 345, 346, 354). També: «crezen» (< *creen* 'creuen'), «rezebam» (< *reebam*), «gazardó» (< *gaardó*), «dizie» (< *deia*), «ozí» (< *oi*), «dezien» (< *deien*), «vezer» (< *veer*), «ozid» (< *oiit*), «crezeg» (< *creec* 'cregué') (Coromines 1976: 132–149). Aquesta necessitat d'evitar el hiat, notòria en el català septentrional,⁴² es concretà també en la introducció d'altres consonants antihàtiques, no exclusivament la *s* sonora: «gadardó» (< *gaardó*), «avaredes» (< *avarees*), «redebria» (< *reebria*), «fedés» (< *feés*), «radó» (< *radó*), «vedí» (< *vei*), «redebre» (< *reebre*) (Coromines 1976: 132–147).⁴³ En mallorquí aquesta funció antihàtica també pot realitzar-la la consonant labial *v*: *rovella* (< *roella* < *rosella*), *rabova* (< *raboa* < *rabosa*) (Veny 2003: 151).

En contrast amb els comportaments dialectals exposats, els textos de procedència valenciana o relacionables no defugen el hiat; ho hem verificat en les fonts consultades: «s'aveà a furta», «aveà's a furta», «la coloma fo així aveada», «fon veada» (Recull);

⁴¹ Schmid 1988: 208 registra en el *Blanquerna* de Joan Bonllavi les variants amb hiat «guardó» (< germànic WIDARLON) i «guardonar»; no serà rar, doncs, que aparega en altres textos o parlars una *s* sonora intervocàlica.

⁴² I fins i tot més avall: en textos catalans meridionals també apareixerà aquest reforç antihàtic: «llampresa», «llampreses» en els *Col·loquis* de Despuig. O «menyspresa» i «menyspresant» en l'edició barcelonina de la *Imitació* de Miquel Peres.

⁴³ Inclús trobarem exemples d'aparició de la *s* sonora antihàtica en substitució d'una consonant dental etimològica: «devezí» (< *devedi*) (Coromines 1976: 142). V. també Gulsoy 1993: 142.

«avear» (Procés); «poble bé aveat» (Regiment); «Montea [*< Montesa*] e Vallada», «veats», «despees» (Fets); «desvear d'aquests mals vicis» (Somni JJ) etc.

Aquesta dualitat inicial del sistema català anà diluint-se amb el pas del temps, i el sufix *-ea* esdevingué una peculiaritat valenciana, mentre que a les altres zones de la llengua s'expandia el sufix *-esa*, fins assolir un prestigi literari major. Aquesta idea ja la preceptuen les *Regles de esquivar vocables o mots grossers o pagesívols* al condemnar «*perea e probea per dir peresa e pobresa, e semblants*». Badia 1999: 234–235 conclou sobre aquesta censura: «Defensa de les formes tingudes per més correctes i més pròpies d'un estil elevat [...] contra les populars i dialectals corresponents». Condemna errònia al nostre parer, perquè els noms acabats en *-ea* o *-esa* eren igualment populars i dialectals, cadascun en la seua àrea. Una altra cosa és que els autors de les *Regles* prioritzaren una o l'altra variant.

Però aquest parer no implica la percepció completa del procés de generalització del sufix *-esa* a costa de *-ea*. No discutirem que, a més del juí expressat pels autors de les *Regles*, els gramàtics, lingüistes i filòlegs posteriors hagen marginat massivament la utilització del segon sufix: així, per a Badia 1999: 234, aquest és un «sufix reduït», sorgit com a resultat d'una elisió de la *s* a partir de la forma primigènia *-esa*. També Colón 2003: 183 recalca que el sufix *-esa* representa el «manteniment de la sibilant sonora», com si l'altre haguera evolucionat des d'aquest i haguera perdut la consonant alveolar, més o menys com si es tractara d'un defecte de pronunciació; i continua: «contemplem la competència entre el sufix *-esa* (*< ITIA*) i la variant *-ea*; aquesta última, que també és molt freqüent en el català antic d'altres comarques no valencianes, és la que quasi s'ha imposat a València, i en aquestes cartes⁴⁴ veiem que se'n manifesta la tendència», en què Colón atorga categoria de sufix exclusivament a *-esa*, mentre que l'altre es limita a ser una variant, una «tendència», no res assentat i consolidat. Els fets demostren que els dos sufixos funcionaven en igualtat de condicions en tots els textos medievals (només hi havia entre ells una diferència qualitativa), sense que puguem discernir una forma primigènia i una altra que en derivava.

Altres lingüistes han enfocat el tema des d'una altra òptica. Així, Sanchis (1950: 86) postula l'acceptació a nivell oral del sufix *-ea* (com una variant amb elisió de la consonant intervocàlica de *-esa*), atés que és el sufix estés per tot València. Però això no li impedeix dir que és un arcaisme heretat de la «llengua clàssica». Veiem, en aquesta afirmació, una contradicció, car una forma tan viva com la terminació *-ea* en valencià no es pot considerar un «arcaisme».

Giner (1998: 509), en canvi, aporta valor a la terminació *-ea*: «és la normal en valencià i en la llengua antiga, i respon [...] al tractament etimològic [...] en valencià és sentida com a més entranyablement nostrada front al castellà *-eza*, puix les formes en *-esa* sonen ací a castellanismes». Pensem que aquesta afirmació és la que més s'acosta a la

⁴⁴ Es refereix a l'*Epistolari de la València medieval*.

realitat, ja que en el català de València el procés històric ha anat en la línia de prioritzar el sufix *-ea* en perjudi de *-esa*. Els dos estudis següents palesen aquesta afirmació.

En primer lloc, Rafanell i Valsalobre (2000: 145), referint-se al contrast entre les dues edicions de l'*Espill de la vida religiosa* (Barcelona 1515 i València 1529): «Com és ben sabut, la derivació del sufix llatí *-ITIA* en *-ea* apareix sempre com una típica marca de valencianitat [...] En l'imprès valencià notem la robustesa de *-ea*, però no pas el seu ús exclusiu».

En segon lloc, Juan-Mompó (2007) estudia els canvis que introduí el canonge Teodor Tomàs en *Verger de la sacratíssima Verge Maria* (Barcelona, 1732) i *Història i portentosa vida de la extàtica y seràfica verge sancta Catherina de Sena* (València, 1736), llibres que ell reedità procedents, respectivament, dels originals medievals *Vida de la sacratíssima Verge Maria*, de Miquel Peres (València, 1494) i *Vida de la seràphica sancta Catherina de Sena*, de Ramon de Càpua (trad. catalana de fra Tomàs Vesach) (València, 1511). Les edicions de Tomàs presenten les variants «naturalea», «pobrea», «riquees», «poquesa» i «bellea» en compte de les medievals «natura», «fretura», «riqueses», «pobredat», «poquedat» i «pulcritut». A més d'eixos canvis, Tomàs també afegí glosses, escrites entre parèntesis, a aquelles paraules el significat de les quals devia jutjar de comprensió difícil per als lectors moderns; ho veiem en els casos «tibiaça (tibia)», «tríticia (tristeia)» i «fretura (pobrea)». La conclusió és la «Funcionalitat superior de la terminació *-ea* [...] amb deu concurrències, en relació amb la terminació *-esa*, que només en presenta tres» (Juan-Mompó 2007: 292).

La realitat és que els testimoniatges literaris, siguen cultes o populars, han confirmat l'èxit de la terminació *-ea* en valencià, mentre que en les altres zones de l'àmbit lingüístic català el sufix reeixit ha estat *-esa*. ¿Què ha propiciat eixa desaparició? Des del nostre punt de vista, el factor clau pot haver estat fonètic, en concret, l'articulació de la *e* àtona i la *e* tònica, i la de la *a* àtona.⁴⁵ I és que en valencià la distinció de les vocals àtones *a* i *e* permet percebre clarament el hiat en mots com ara *vellea*; però en els dialectes en què eixa distinció no s'esdevé, cal incorporar una consonant que evite la fusió de les dues síl·labes finals (*-ea*) en una de sola, per aglomeració de les vocals; això ocorre en els dialectes orientals, que pronuncien *e* tònica oberta o neutra + *e* àtona neutra, i en lleidatà i tortosí, que pronuncien *e* tònica tancada + *e* àtona oberta. Aquest fet pot explicar el pas *vellea* a *vellesa*, paral·lel al de *idea* a *ideia*, *veem* a *veiem* etc., o als ja exposats i documentats *veer* a *veser*, *raó* a *rasó* etc. Hem observat així mateix que en balear, quan el contacte es realitza entre vocals distintes *a*, *e*, *a*, el hiat està garantit i s'arriba a elidir la consonant alveolar: *rabo*a, *camia* etc. En la gènesi d'aquesta *s* antihiàtica, nascuda per a evitar la monoftongació *-ea* → *-è*, podria haver col·laborat també una influència d'adstrat occitana activa al nord de Catalunya, ja que en els textos

⁴⁵ Gulsoy 1993: 52–53 s'ocupa de les *es* en català segons dialectes i la seua evolució, especialment la *-e* àtona final en català occidental i valencià.

medievals septentrionals trobem, com ja hem apuntat, formes com *rasó* o *veser*, escasses o absents més al sud.

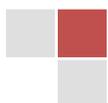
Conclusions

A tall de conclusions, direm que en català medieval hi hagué dues evolucions i una certa indefinició, ja que els dos sufixos conviuen en tots els dialectes, amb una preponderància evident del sufix *-ea* en els textos meridionals. Al remat, al nord i a les Balears es va imposar *-esa*, i al sud *-ea*. El factor que propicià eixa divergència pogué ser fonètic: l'articulació de les es àtones i tòniques i de la a àtona. Vegem-ho amb l'exemple de *riquea*: en oposició al català central [riukE↔], al balear [riuk↔↔↔] i al català occidental [riukεE] (situació que afavoria la fusió de les dues vocals en una de sola, i de les dues síl·labes en una, fet que desfigurava la paraula), el valencià [riukεα] donava una articulació que assegurava el hiat; en aquelles zones on això no era possible calia introduir una consonant antihiat, que per tradició i proximitat de l'occità havia de ser la [ç].

Deia Germà Colón (1958: 296) que sobre aquesta matèria de què ens hem ocupat no teníem prou «elements de judici». Amb el nostre estudi desitgem haver contribuït a millorar aquesta percepció.

FONTS

- Valeri = Canals, Antoni. *Llibre anomenat Valeri Màxim*. Barcelona: Impremta L'Avenç, 1914. Imprès.
- Somni = Metge, Bernat. *Lo somni*. Barcelona: Editorial Barcino, 1925. Imprès.
- Boeci = Boeci. *Libre de consolació de philosophia*. Barcelona: Biblioteca Catalana, 1873. Imprès.
- Espill = Roig, Jaume. *Espill*. Barcelona: Editorial Barcino, 2014. Imprès.
- Imitació = Peres, Miquel. *La imitació de Jesucrist*. Barcelona: Impremta L'Avenç, 1911. Imprès.
- Menyspreu = Peres, Miquel. *Tractat intitulat de menyspreu del món*. Barcelona: Impremta L'Avenç, 1911. Imprès.
- Vita = de Villena, Isabel. *Llibre anomenat Vita Christi*. Barcelona: Biblioteca Catalana, 1916. Imprès.
- Corella = Roís de Corella, Joan. *Obra profana*. València: Edicions Tres i Quatre, 1983. Imprès.
- Tirant = Martorell, Joanot. *Tirant lo Blanch*. València: Editorial Tirant lo Blanch, 2004. Imprès.



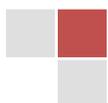
- Recull = Aguiló i Fuster, Marian (ed.). *Recull d'eximplis, gestes e faules e altres ligendes ordenades per ABC, tretes de un ms. en pergamí de començaments del segle XV*, 2 vols. Barcelona: Biblioteca Catalana, 1881. Imprès.
- Consells = Pitarch, Vicent i Gimeno, Lluís (ed.). *Poesia eròtica i burlesca dels segles XV i XVI*. València: Edicions 3i4, 1982. Imprès.
- Caterina = Rosell, Marina (ed.). «Certamen poètic valencià en llaor de santa Caterina de Sena». *Anexos de la Revista Lemir* (2005): 1–44. Imprès.
- Procés / Somni JJ = Gimeno, Lluís (ed.). *Lo procés de les olives. Lo somni de Joan Joan*. València: Edicions 3i4, 1998. Imprès.
- Col·loquis = Despuig, Cristòfol. *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*. Barcelona: Imprenta de la Renaixensa, 1877. Imprès.
- March = Marc, Ausiàs. *Les obres d'Auzias March*, 2 vols. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1912. Imprès.
- Curial = Rubió y Lluch, Antoni (ed.). *Curial y Güelfa*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1901. Imprès.
- Regiment = Eiximenis, Francesc. *Regiment de la cosa pública*. Barcelona: Editorial Barcino, 1927. Imprès.
- Càrcer = Vallmanya, Bernardí. *Lo càrcer d'amor*. Barcelona: Biblioteca Catalana, 1912. Imprès.
- Feits = Jaume I. *Llibre dels fets del rei en Jaume*. Barcelona: Editorial Barcino, 1991. Imprès.
- Homilies = Coromines, Joan (ed.). «Les homilies d'Organyà. Edició crítica millorada i anotada», *Entre dos llenguatges*, vol. I. Barcelona: Curial, 1976. Imprès.
- Vides = Coromines, Joan (ed.). *Lleures i converses d'un filòleg*. Barcelona: Club Editor, 1983. Imprès.
- Epistolari = Rubio Vela, Agustín (ed.). *Epistolari de la València medieval*. València: Institut de Filologia Valenciana, 1985. Imprès.

BIBLIOGRAFIA

- Badia i Margarit, Antoni Maria. *Les Regles de esquivar vocables i "la qüestió de la llengua"*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1999. Imprès.
- Colón, Germà. «Observacions al Diccionari de la rima». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 34 (1958): 290–305. Imprès.
- . *Les Regles d'esquivar vocables. Autoria i entorn lingüístic*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2001. Imprès.
- . *De Ramon Llull al Diccionari de Fabra. Acostament lingüístic a les lletres catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003. Imprès.

- Coromines, Joan (ed.). «Les homilies d'Organyà. Edició crítica millorada i anotada». *Entre dos llenguatges*, vol. I. Barcelona: Curial, 1976. Imprès.
- . *Lleures i converses d'un filòleg*. Barcelona: Club Editor, 1983. Imprès.
- DCVB = Alcover, Antoni i Moll, Francesc de Borja. *Diccionari Català-Valencià-Balear*, vols. I–X. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1993. Imprès.
- DNV = *Diccionari normatiu valencià*. Web. 14 gen. 2017.
- Giner i Marco, Josep. *Obra filològica completa (1931–1991)*. Paiporta: Denes, 1998. Imprès.
- Gulsoy, Joseph. *Estudis de gramàtica històrica*. València / Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993. Imprès.
- Juan-Mompó, Joaquim. *L'obra editada del canonge Teodor Tomàs (València 1677–1748). Estudi lingüístic i edició*. València: Universitat de València (CD-ROM. ISBN: 978-84-370-6798-8), 2007. Imprès.
- Rafanell, August i Valsalobre, Pep (2000): «“Català” i “valencià” al primer Cinccents. A propòsit de dues edicions de l'*Espill de la vida religiosa*». *Caplletra*, 27 (2000): 137–165. Imprès.
- Sanchis Guarner, Manuel. *Gramàtica valenciana*. València: Editorial Torre, 1950. Imprès.
- Schmid, Beatrice. *Les «traduccions valencianes» del Blanquerna (València 1521) i de la Scala Dei (Barcelona 1523)*. Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988. Imprès.
- Veny, Joan. *Esriptura i oralitat a Mallorca*. Mallorca: Editorial Moll, 2003. Imprès.

Fecha de recepción: 15 de enero de 2017.
Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2017.



Margita Petrović¹

*Doctoranda en la Universidad Nacional Autónoma de México
México*

EL ESTATUS DEL NÁHUATL COMO LENGUA MINORITARIA²

Resumen

Este trabajo ofrece una reflexión sobre el estatus lingüístico y sociolingüístico del náhuatl, lengua con el mayor número de hablantes entre las lenguas indo-mexicanas. Se discuten aquí las cuestiones polémicas acerca de unidad/diversidad de náhuatl, pertinencia de estandarización y alfabetización. En la última parte se analizan efectos de contacto lingüístico y se demuestra que, a pesar de sus 1,5 millones de hablantes, es una lengua en peligro debido al desplazamiento que está viviendo.

Palabras clave: náhuatl, estandarización, desplazamiento lingüístico, préstamos, convergencia, alternancia de códigos compuesta.

THE STATUS OF NÁHUATL AS A MINORITY LANGUAGE

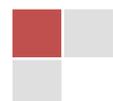
Abstract

This paper offers a reflection on the linguistic and sociolinguistic status of Nahuatl, a language with the highest number of speakers among Indo-Mexican languages. Controversial issues about Nahuatl unity/diversity, pertinence of standardization and literacy are discussed here. In the last part, the effects of linguistic contact are analyzed and it is demonstrated that in spite of its 1.5 million speakers, it is a language in danger due to the ongoing displacement.

Key words: Nahuatl, standardization, linguistic displacement, loan words, convergence, compound code alternation.

¹ margita.petrovic@gmail.com

² Este trabajo es una parte adaptada del tercer capítulo de mi tesis de Maestría, intitulada *Aspectos formales de alternancia de códigos: evidencias del náhuatl/español*.

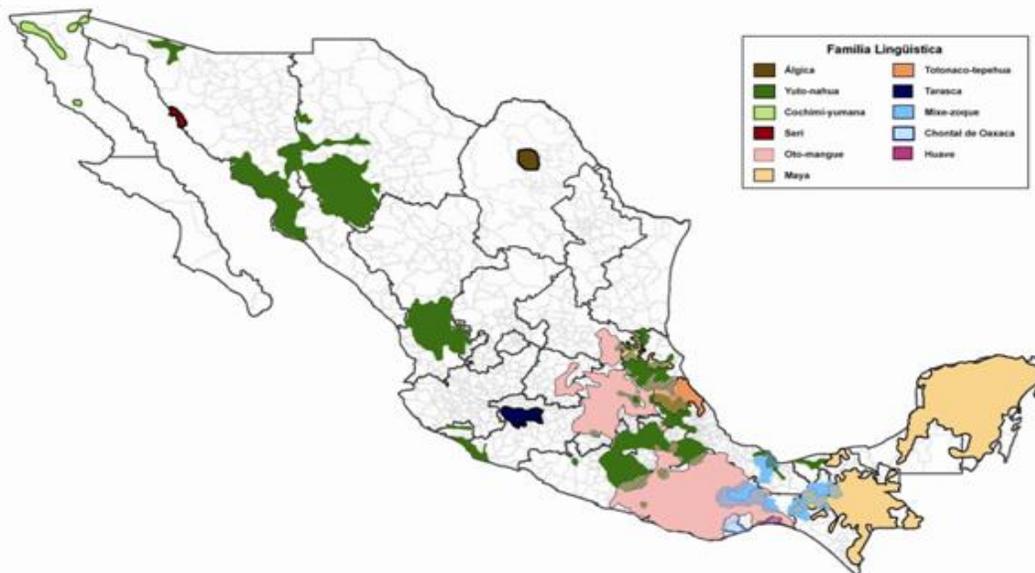


1. México plurilingüe

México es un país de enorme diversidad lingüística y cultural. Además del español, que es la lengua oficial del país, todas las lenguas indígenas son reconocidas por la *Constitución* como lenguas nacionales.

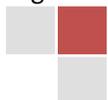
El número de lenguas indígenas no es fácil de determinar por la compleja relación entre lengua y dialecto. Así, por ejemplo, *Ethnologue* proporciona un número de hasta 287 lenguas, de las cuales 4 están extintas. De acuerdo con la clasificación de lenguas indígenas de INEGI, en México se hablan 94 lenguas indígenas reunidas en 42 grupos de 12 familias. Esta clasificación está basada en la de Leonardo Manrique (1997), la cual fue elaborada para el XI Censo General de Población y Vivienda 1990, pero luego revisada y modificada para el XII Censo General (2005). Por otro lado, para el INALI (2010: 32), hay 68 agrupaciones³ con 364 variantes lingüísticas, pertenecientes a 11 familias: álgebra, yuto-nahua, maya, oto-mangue, mixe-zoque, totonaco-tepehua, cochimí-yumana, seri, tarasca, huave y chontal de Oaxaca (su distribución está dada en el Mapa 1). Los hablantes de estas lenguas constituyen 6% de toda la población mayor a cinco años, entre las cuales los más numerosos son hablantes de náhuatl (1 544 968 hablantes o el 23,1% de toda la población indígena). Le siguen el maya (11,7%), las lenguas zapotecas (6,35%) y las mixtecas (7,05%).

Mapa 1. Las familias indígenas de México



Fuente: Instituto de Lenguas Indígenas (INALI) 2008: 16

³ En INALI (2008: 8), el término «agrupación lingüística» es definido como «conjunto de variantes lingüísticas comprendidas bajo el nombre dado tradicionalmente a un pueblo indígena.»



Las lenguas indígenas tienen una larga historia de contacto con el español. El estatus socio-económico de hablantes, su nivel de educación, la movilidad de los miembros de la comunidad, las actitudes hacia sus propias lenguas, identificación de la lengua con la identidad étnica son factores que influyen en los resultados lingüísticos del contacto, frente al cual se pueden observar dos tendencias opuestas (Flores Farfán 2000):

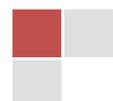
- La de mantenimiento, en la cual las lenguas indígenas resisten a las pretensiones expansivas de la lengua dominante. Tal situación se da en zonas conservadoras donde ha despertado el orgullo indígena que entiende la lengua como un elemento constitutivo de la identidad.
- La de la inestabilidad lingüística y bilingüismo substractivo, caracterizado por préstamos masivos en varios niveles lingüísticos, alternancia de códigos y convergencia. Esta segunda situación, a largo plazo y bajo ciertas condiciones, lleva generalmente al desplazamiento de las lenguas indígenas por el español. En el peor de los casos, el resultado final es el llamado «lingüicidio» (Kristal, 2003), o la muerte de la lengua, como fue el caso de tepecano, tubar, ópata, eudeve y pochuteco de la familia yuto-nahua; cochimí de la familia cochimí-yumana; chicomuselteco⁴ y choltí de la familia maya; pame del sur⁵, mangue, chiapaneco y subtiaba de la familia oto-mangue; tapachulteco de la familia mixe-zoque (INEGI, 2010; Lastra, 2003). La tendencia hacia el desplazamiento de las lenguas indígenas se observa en el hecho que desde el principio del siglo XIX el porcentaje de población hablante de alguna lengua indígena respecto a la población total sigue cayendo (de 60% al inicio del siglo XIX a 26% en 1895 (INALI, 2008: 18), mientras que en 2010 los hablantes de lenguas indígenas constituían solamente el 6% de toda la población). Además, la diversidad lingüística está seriamente afectada, puesto que dos terceras partes de las lenguas está en peligro de extinción o ya está viviendo este proceso.

2. La identidad del náhuatl

El náhuatl pertenece a la familia yuto-nahua, junto con pápago, tepehuano del sur, tepehuano del norte y pima del grupo pímico; cora y huichol del grupo cora-huichol; yaqui, mayo, tarahumara y guarijío del grupo taracahita (INALI, 2010: 70). La lengua más

⁴ Lastra (2003: 93) lo escribe con «c» como chicomucelteco.

⁵ Aparece nada más Lastra (2003: 89), mientras que en el Catálogo de INEGI no se hace ninguna mención.



sureña de la familia yuto-nahua es el pipil⁶, derivado del náhuatl y hablado hoy en día en El Salvador.

Los hablantes del náhuatl no conforman una comunidad de habla homogénea, sino vienen esparcidos por todo el territorio mexicano⁷, lo que ha resultado en una rica diversificación dialectal. No es raro que los nahuatlato de diferentes regiones no se entiendan entre sí y las diferencias existen hasta entre los hablantes de pueblos vecinos, aunque no tan grandes como para impedir la comunicación. Por ejemplo, en los pueblos de la zona de Tehuacán, Puebla, existen 5 palabras para «sí»: *shaa* (Altepexi), *kema* (Coapan, Vicente Guerrero), *nely*, *naa* (Coyomeapan), *chamo* (Zoquitlán); para «lluvia» aparecen *tiowatl* (San Juan), *kiavitl* (Zoquitlán), *kivy* (Coyomeapan) y *kiavi* (Xitlama); *iwitki* (San Juan) y *paxixicui* (Coyomeapan) para «borracho», *mojketl* (San Juan) y *mavií* (Xitlama) para «miedoso».⁸

Tal situación motivó a algunos lingüistas a negarle la unidad al náhuatl hablando no de una, sino de varias lenguas nahuas⁹ (cf. Suárez 1983). Flores Farfán (2011: 217) es uno de los que comparten esta postura: «probablemente el náhuatl no es y nunca fue una sola lengua, mucho menos uniforme» y agrega que «está constituido por un número todavía indeterminado de lenguas separadas.» Sin embargo, aquí llegamos al concepto lingüístico básico, pero siempre problemático – el de la lengua. ¿Cómo la definimos? ¿Cuáles son los criterios confiables para poder demarcar en un *continuum* dialectal dónde acaba una lengua y empieza la otra? Estas preguntas no son nada más para los lingüistas, como veremos a continuación.

Lo que generalmente se toma como punto de partida para la demarcación es el criterio comunicativo-estructural, aunque un poco complejo. Como afirma Manrique Castañeda (1997: 47), «la mutua inteligibilidad es una noción intuitivamente sencilla, pero muy difícil de establecer porque no hay una frontera precisa entre la comprensión total y la absoluta incomprensión, sino una gama de grados de comprensión.» La inteligibilidad entre las variantes es la consecuencia de similitud estructural y léxica, la cual, a su vez, reside en el origen común. Sin embargo, ¿qué pasa con el noruego, sueco y danés? Aunque sus hablantes pueden comunicarse, se consideran lenguas separadas. El ejemplo opuesto es el chino, a pesar de que entre el mandarín y sus dialectos hay muy escasa inteligibilidad. Estos dos ejemplos demuestran la importancia que tiene el criterio político-

⁶ Existen desacuerdos entre los investigadores si el pipil ya es una lengua autónoma, como aparece en el *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales* del INALI (2010), o se trata de una variante/dialecto del náhuatl (más adelante veremos que Lastra (1986) y Canger (1988) incluyen el pipil en su clasificación dialectal del náhuatl).

⁷ Sin embargo, en los estados de Puebla, Veracruz, Hidalgo y Guerrero se concentra alrededor de 90% de sus hablantes.

⁸ En estos ejemplos he respetado la grafía de los hablantes. Los datos fueron recogidos en el taller organizado por el Dr. Jean Léo Léonard de la Universidad de Sorbona.

⁹ Este punto de vista coincide con los análisis glotocronológicos de Swadesh (1953). De acuerdo con este autor, la diversificación interna del proto-nahua empezó en el 375 dC, cuando se separó el proto-nahua oriental. (referido en Wright Carr, 2007: 19).

ideológico para determinar el estatus de una variedad lingüística. Tampoco hay que olvidar el aspecto psicológico, o sea, qué sienten los hablantes. En los años '90 del siglo pasado hubo en Yugoslavia una guerra civil, tras la cual se llevó a cabo una fragmentación artificial de la lengua, gracias a la cual todos los hablantes del serbo-croata nos volvimos políglotas de un día para otro, sin haber aprendido ninguna lengua nueva. Del serbo-croata, *lingua franca* de la ex Yugoslavia, nacieron el croata, el serbio, el bosnio y en los últimos años hasta el montenegrino. Estos «nacimientos» tan repentinos son reflejo de la situación política de la región. Sin embargo, mientras para los lingüistas no hay duda de que se trata de una sola lengua (las diferencias estructurales son mínimas, aunque en el léxico van aumentando como consecuencia de una rápida islamización en el bosnio y de ingeniería lingüística en el croata a través de la creación de neologismos y el rescate de arcaísmos para tener lo menos posible en común con el serbio), la mayoría de los hablantes de las cuatro lenguas sucesoras ya no consideran el serbo-croata como su lengua materna (Petrović 2007).

Volviendo al náhuatl, para hablar de unidad y diversidad, no hay que restringirse a la estratificación geográfica, o sea, diversidad dialectal, sino también hay que tomar en cuenta la intensidad de contacto o influencia del español (náhuatl más o menos hispanizado), de lo cual ha escrito extensamente Flores Farfán en varias ocasiones (2000, 2004, 2006, 2012a, 2012b, *inter alia*). A continuación veremos algunas diferencias entre las variantes del náhuatl en todos los niveles lingüísticos.¹⁰

Nivel fonológico:

- Los dialectos con /t/ o /l/ en lugar de /tl/:
tlakatl – takat –lakal
- El absoluto –*tli* tiene como variante –*t/e* en algunos dialectos:
Tiánkistli: tiánkistle (San Sebastián Zinacatepec, Santa Ana Tlacotenco)
- Diptongación de la /e:/ del clásico:
nesi vs. niesi (Morelos, Tetelcingo; Launey)
- Diptongación de /e:/ inicial que ha dado *ye-*:
etl vs. yetl (Santa Ana Tlacotenco)
- En algunos dialectos, *ya-* inicial es sustituida por *e-*:
yakatl vs. ekatl (Santa Ana Tlacotenco)
- Monoptongación:
mokwepa vs. mokopa (Zinacatepec) «regresar»
- Sonorización de la oclusiva velar en la posición intervocálica:

¹⁰ La estructura y los ejemplos de esta parte provienen de la ponencia «Unidad y diversidad en el náhuatl» de Flores Farfán y Petrović, preparada en 2012.

maka vs. maga «dar»

Morfológicos:

- **X-tla** tlinon (Xalitla) *vs.* **Am-itla** (San Sebastián) «nada»
- **X-aka** (Xalitla) *vs.* **Am-iga** (Hueyapan) *vs.* **Am-aka** (Tezcoco, San Sebastián) «nadie»
- Direccionales: conjugación direccional *vs.* prefijo direccional
Ni-tla-kwa-**ti** (San Sebastián) *vs.* N-**on**-tlak-wa (Xalitla) «voy a comer»
- Plural de presente *-h vs. -lo vs. -n*
Ti-k-ita-**h** (central) *vs.* ti-k-ita-**lo** (Michoacán, Pómaro): ti-k-ita-**n** «lo vemos»
El plural de presente de indicativo en *-n* fue registrado en la región del Balsas e interpretado por Flores Farfán (2004) como un ejemplo más de convergencia del español.
- Plural de futuro *-keh* (central) *vs.* *-i* (Michoacán)
ti-k-chiwa-s-**keh** (central) *vs.* ti-k-chiwa-s-**i** (Michoacán, Pómaro) «lo haremos»
- Pronombre de objeto de 2ª persona de plural:
Amech-ita (Puebla-Cholula) *vs.* **namech**¹¹-ita (Zinacatepec) *vs.* **nemech-ita** (Milpa Alta) *vs.* **am-mits**¹²-ita (Michoacán, Pómaro) «él/ella los ve»

Sintácticos:

- Un náhuatl más *vs.* uno menos polisintético
- *Naxkaw vs. in de newa* (Xalitla) «mío»
- *Kal-itik vs. Itik kahli* (Oapan *vs.* Xalitla) «dentro de casa»
- Uso de «preposición + pronombre personal» *vs.* sustantivo relacional:
No-wa vs. Iwa ne (San Sebastián) «conmigo»
- Locativos pospocionales *vs.* preposiciones
Askakal-ko yaw vs. Yaw itech se askákalle (San Sebastián) «va a un hormiguero»
- Uso de «ir + infinitivo» (la forma de futuro reinterpretada como infinitivo) *vs.* conjugación direccional:
Nitlakwati vs. Niyo nitlakwas (San Sebastián) «voy a comer»
- Un náhuatl hispanizado se reconoce, entre otras cosas, por la ausencia de incorporación:
Tlaxkal-chiwa vs. kichiwa tlaxkahli (Oapan *vs.* Xalitla)

¹¹ De acuerdo con Launey (1992), los prefijos de 2pl (de sujeto, objeto, posesivo) con *n-* inicial son característicos de los dialectos del centro y del sur.

¹² Observe en *-ammitsa-* la yuxtaposición de prefijo sujeto de 2pl (*am-*) y 2sg de objeto (*-mits-*).

Léxicos:

- *Tlaxtlawi* : *Tlasokamati* «gracias»
- *Kuhtli* : *kwawtli* «águila»
- *Tehwan* (Santa Ana Tlacotenco): *tohwanti* (Huasteca): *tewante* / *tewande* (Michoacán, Pómaro) : *tehwa* (San Sebastián Zinacatepec) «nosotros»

El náhat de Istmo (dialecto de Mecayapan) hasta distingue en el sistema de persona entre la forma inclusiva/exclusiva respecto al interlocutor: «nosotros» que excluye al interlocutor es *nehamen*, mientras *tehamen* lo incluye (cf. Launey, 1992, Wolgemuth, 2002).

- *Ne* (Zinacatepec) : *na* (Huasteca) : *nel* / *newal* (Michoacán) : *naha* (Morelos, Tetelcingo) : *newa* / *nehwatl* (Santa Ana Tlacotenco) «yo»
- *Apíschogo* : *telpokawa* : *telpokatl* «mozo, joven»

Aunque las diferencias entre las variantes existen en todos los niveles lingüísticos, para mí es una exageración considerarlas lenguas separadas.¹³ Ni el español, ni el inglés son lenguas uniformes, al contrario, son lenguas de estandarización policéntrica. Una lengua uniforme, al contrario, tiene muchas normas, y a pesar de esto, no estamos hablando del mexicano, hondureño, argentino, peruano, puertorriqueño, etc. Además, considerar las variantes del náhuatl como lenguas distintas podría llegar a tener implicaciones político-ideológicas bastante peligrosas.

3. El perfil sociolingüístico del náhuatl

El náhuatl, con más de un millón de hablantes, es una *lengua mayor* de acuerdo con la clasificación de lenguas de Ferguson (1966). Siendo una lengua autónoma,¹⁴ con sus propios hablantes (vitalidad) y desarrollo histórico (historicidad), pero sin norma explícita (estándar), se considera una variedad vernácula, cuyo estatus puede cambiar con la simple estandarización. En cuanto a sus funciones, es principalmente lengua de grupo (lg), aunque, a veces se emplea también como lengua de religión y de educación (se enseña como materia en las escuelas y universidades). De ahí, la fórmula de perfil sociolingüístico de náhuatl sería:

$$L_{may} = V (lg, [lr, le])$$

¹³ John Sullivan también habla de «una lengua nahua con variantes». Según él, la «gran diferencia entre variantes es sólo un mito». (conferencia dictada 14/08/2013 en Casa Chata, CIESAS)

¹⁴ Autonomía (A), estándar (E), historicidad (H) y vitalidad (V) son atributos cuya combinación sirve para la tipología sociolingüística de variedades según Stewart (1968).

Para mí, la necesidad de estandarización del náhuatl es incuestionable, a pesar de que hay voces que la critican por la posible reducción de diversidad dialectal a largo plazo. Estos temores no son sin justificación, sobre todo si tomamos a Italia como ejemplo, donde, según los datos, en 1860 nada más el 2,5% de sus habitantes entendía el dialecto toscano tomado como estándar, mientras que en el año 2011 el 53% de población lo usaba como materno. Sin embargo, no pasaría necesariamente lo mismo en el caso del náhuatl. Igual es posible que se engendre una situación diglósica, en la cual la lengua estándar serviría como la variedad alta que suele emplearse con funciones oficiales, y el dialecto como variedad baja, normalmente usada para expresar solidaridad dentro del grupo.

A pesar del peligro para la diversidad lingüística del náhuatl, creo que los beneficios de estandarización rebasan sus lados negativos. En primer lugar, un náhuatl estandarizado sería el medio de comunicación entre hablantes de dialectos lejanos, en vez de recurrir al español. Además, una lengua estándar es símbolo de identidad colectivo, con una potente fuerza cohesiva: unifica al grupo desde adentro, pero al mismo tiempo lo demarca respecto a otros grupos. También sirve como lengua de administración, cultura, educación, por lo cual es altamente valorada dentro y fuera del grupo. Con ello crece la autoestima de sus hablantes y, consecuentemente, la lealtad lingüística, la cual es una de condiciones para el mantenimiento lingüístico.

La estandarización de una lengua va mano a mano con la del alfabeto. Aunque antes de la llegada de los españoles los nahuas contaban con un tipo de escritura pictográfica¹⁵ con la cual registraban ciertos tipos de datos (antropónimos, topónimos, fechas calendáricas y cantidades de tributo, etc.), fue en la época colonial cuando se introdujo el alfabeto latino como necesidad de los frailes en la realización de evangelización. El alfabeto latino se sigue usando hoy en día, pero de una manera bastante arbitraria, hasta podemos decir que se ha vuelto idiográfica (del *idios* «propio» y *graphein* «escribir») o sea, que cada uno escribe como mejor le parece. Para ilustrarlo, incluyo abajo algunos ejemplos obtenidos en un taller organizado en la Universidad Tecnológica de Tehuacán. Los integrantes eran estudiantes de la UT y originarios de la zona de Tehuacán.

- La palabra para «sí», pronunciada como [ehé:], fue escrita de tres diferentes maneras: *eeé* / *ehée* / *ejé*;
- El mismo hablante de diferentes maneras escribe [k] y hasta en la misma palabra: como «c» y «k»: *mach cajki* «no está» o «k» y «qu»: *amo kaqui* «no está»;

¹⁵ Leonardo Manrique (1988) hasta le niega el estatus de escritura, precisamente porque no reproduce fielmente el lenguaje oral, no existe un orden específico ni para su codificación, ni tampoco para su lectura. Por tal razón califica la escritura antigua nahua como «semi-escritura de tipo jeroglífico».

- El sonido [ʃ] escrito como «x» y «sh» (otra vez de parte del mismo hablante): *xaa* «sí» y *shitlatla* «hambre»;
- Para [w] alternan «hu» / «w» / «v» / «b»: *isihua* «esposa», *iwuinty* «borracho», *kiavi* «lluvia», *cuabitl* «leña»;
- Aparecen, incluso, hasta ciertas innovaciones, como la «y» con el valor de [i] en la posición final de palabra: *nely* «sí», *kivy* «lluvia» (ambos ejemplos provenientes de Coyomeapan), *iwuinty* «borracho» (Xitlama), o «tt» y «ss»: *chitto* «gato» (San Juan), *missi* «gato» (Coyomeapan). El doblamiento de consonantes no es común en el náhuatl; si aparece, es signo de un límite morfológico¹⁶, lo que aquí no es el caso.

Obviamente, es necesario poner un poco de orden en la escritura del náhuatl. La importancia de la alfabetización para la revitalización del náhuatl fue resaltada por Justyna Olko y John Sullivan (2014: 385):

Revitalization will not be successful unless Nahuatl literacy is developed and extended through the general population, both as a means of expression and communication and as a vehicle for accessing the cultural legacy available in the Classical Nahuatl corpus. And this will only be possible with the help of a **standardized orthography, which encompasses all variants across space and time.**¹⁷
[énfasis es mía]

No obstante, me parece que Olko y Sullivan pretenden a través de la estandarización del alfabeto estandarizar la lengua. Una cosa es la cuestión del alfabeto y su estandarización, o sea, determinar el repertorio grafémico y la correspondencia letra-sonido; otra es la norma ortográfica, *i.e.* el uso «correcto» de las combinaciones de letras (por ejemplo, si los prefijos posesivos se escriben junto con el sustantivo o no, si se van a registrar cambios fonéticos o no, cómo escribir la negación, etc.). La estandarización de la lengua es una tarea *per se*, aunque íntimamente relacionada con la del alfabeto, porque, como apunta Bugarski (2004), no puede haber lenguas estándares sin escritura. Lo que no queda claro es por qué pretenden estandarizar **todas** las variantes de náhuatl. El alfabeto con norma ortográfica sería un instrumento suficiente para que los hablantes de cualquier variante puedan aplicarlo en su dialecto y escribir tal y como hablan, sin poner en peligro la diversidad dialectal del náhuatl.

¹⁶ La excepción es el verbo *itta* «ver» en el clásico.

¹⁷ La revitalización no tendrá éxito hasta que el alfabeto nahua no sea desarrollado y difundido en la población general tanto como el medio de expresión y comunicación, como el instrumento de acceso al legado cultural disponible en el corpus del náhuatl clásico. Y esto será posible únicamente con la ayuda de ortografía estandarizada que incluiría todas las variantes a través del tiempo y espacio. (traducción de M. Petrović).

Existen varias propuestas sobre cómo llevar a cabo la alfabetización. Olko y Sullivan (2014: 386) abogan por una ortografía basada en el legado colonial del náhuatl clásico, pero modificada en algunos detalles: la aspiración glotal [h] escrita como h; la longitud vocálica representada como ā [a:]; la ç sustituida por z cuando la siguen a u o; y por último, las variantes desonorizadas de hu [w] y cu [k^w] en la posición final de sílaba o palabra se escriben como uh [ʌ, h] y uc [k^w, h]. Estas modificaciones se conocen como *ACK orthography* de acuerdo con los apellidos de los autores que los introdujeron: Anderson, Campbell y Karttunen. Por otro lado, el INALI¹⁸ y la SEP ofrecen unas propuestas de alfabeto fonémico, aunque la de INALI es una sugerencia sin valor prescriptivo (v. Olko y Sullivan 2014). A pesar de que un alfabeto fonémico se podría considerar como la respuesta ideal por la simplicidad (a un fonema le corresponde un grafema), los razones que dan Olko y Sullivan para el empleo de ortografía ACK me parecen más convincentes, principalmente porque representa un vínculo con el legado de sus antepasados y daría una continuidad a la lengua y a la cultura nahua.

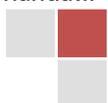
Y mientras todavía no se ha llegado a un consenso respecto a cuál de estas formas darle preferencia, Flores Farfán (2011: 225) considera la alfabetización una labor poco fructífera, o mejor dicho, hasta dañina:

La introducción de formas escritas puede tener un efecto disruptivo en el habla y la cultura locales. Puede ser concebida como la sustitución de una variedad local por una distinta, lo cual genera una división en la comunidad de lectores y escritores [...] Introducir la alfabetización en una comunidad de hablantes puede, a la larga, tener un efecto contrario en la conservación de las lenguas amenazadas (cf. Mülhäuser, 1990), especialmente si las formas escritas son introducidas como un mecanismo de alfabetización en una lengua colonial, como ha sido el caso, al menos parcialmente, de la educación formal en México.

4. La hispanización del náhuatl

Casi cinco siglos de contacto de español con las lenguas indígenas de México han dejado inevitablemente huellas en ellas. Como ya hemos visto anteriormente, muchas han dejado de existir en este período y las que han sobrevivido cargan, en mayor o menor medida, la presencia de la lengua de los colonizadores. En la primera parte de este apartado se dará una breve descripción de la historia del contacto entre español y náhuatl, seguida por un análisis de los resultados lingüísticos de contacto.

¹⁸ He intentado conseguir la propuesta de INALI, pero hasta la fecha no se ha publicado para el náhuatl.



4.1. La historia breve del contacto entre náhuatl y español

El contacto entre español y náhuatl desde el principio ha sido asimétrico, dado que el español se impuso como lengua prestigiosa y dominante. La historia del contacto no presenta ninguna novedad para los estudiosos en el campo de bilingüismo o multilingüismo. Al principio, no hubo casi ningún cambio en náhuatl – uno que otro neologismo para conceptos anteriormente desconocidos (*tlequiquiztli* «saca fuego» para escopeta o cañón) o adecuaciones semánticas de palabras ya existentes (*mazatl* «venado» para caballo). Luego sigue la fase de intrusión masiva de préstamos léxicos, principalmente de sustantivos, adaptados fonética y morfológicamente al náhuatl, para dar lugar a la tercera fase, caracterizada por la expansión de bilingüismo y cambios estructurales. En esta fase entran al náhuatl verbos, preposiciones y partículas del español; el vocabulario básico del náhuatl empieza a desmoronarse, permitiendo la intrusión del español (por ejemplo, en el sistema del parentesco¹⁹) y los sustantivos inanimados reciben sufijo de plural (Lockhart 2001: 117–124). A través del estudio de textos de diferentes períodos, Karttunen y Lockhart (1976) logran establecer la cronología de estas fases. La primera abarca el período de 1519 a 1550, la segunda hasta la mitad del siglo XVII, mientras que la tercera va desde 1640 hasta 1800.

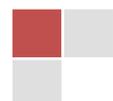
4.2. Los resultados del contacto

El hecho de contar con más de un millón y medio de hablantes no es ninguna garantía de vitalidad del náhuatl. Como observa Flores Farfán (2000: 3), «todas las lenguas mexicanas están amenazadas, aunque en distintos grados» y, contrariamente a la opinión común, el náhuatl no es la excepción (*cf.* Hill y Hill 1986). En muchas zonas nahuas está en marcha el proceso de desplazamiento de lengua, lo que se ve claramente tanto en los datos estadísticos²⁰ (*v.* Figura 1.) que revelan que desde el año 1895 el náhuatl ha estado perdiendo constantemente el número de hablantes²¹, como en la reducción del número de municipios donde se habla el náhuatl. Para dar nada más un ejemplo de ello, Tim Knab (1979: 346) informa que a principios del siglo XX en el Valle

¹⁹ *V.* Flores Farfán 2012^a.

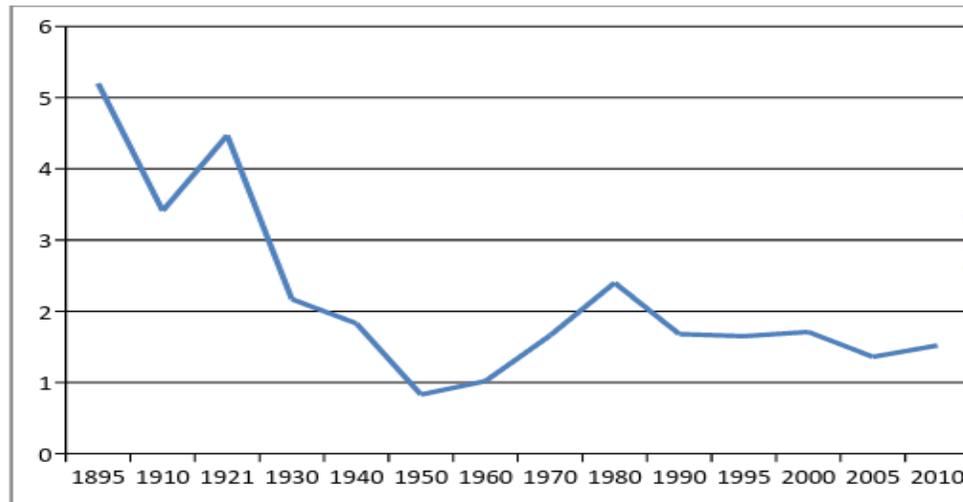
²⁰ Como ya ha notado Flores Farfán (2012a), para tener una imagen completa sobre el proceso de desplazamiento de lengua, se requiere tanto el perfil cuantitativo, como cualitativo. Los datos estadísticos son sujetos a manipulación, por un lado, y por el otro, los censos no nos dicen nada sobre los ámbitos de uso de la lengua indígena, si la usan diariamente, si el hablante es capaz de comunicarse, o nada más es hablante pasivo. También queda la cuestión de sinceridad en dar la respuesta sobre la lengua, porque hay gente que por la discriminación niega ser bilingüe.

²¹ Puesto que no se trata de una comunidad de habla homogénea, la situación no es uniforme y hay zonas de una fuerte resistencia al desplazamiento, como lo ha demostrado Flores Farfán (2000) para el río Balsas (Guerrero).



de Puebla había unos 100 poblados donde el náhuatl era la lengua materna, mientras que en los años '70 del siglo pasado no rebasaba más de 17 poblados²².

Figura 1. Los hablantes del náhuatl en el territorio mexicano respecto a la población nacional mayor a 5 años entre 1895 y 2010²³



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de INEGI para los censos y conteos.

Obviamente, estos datos no implican que vaya a desaparecer en un futuro cercano, pero, a largo plazo, este pudiera ser su destino si la tendencia actual hacia el desplazamiento prosigue (o al menos de algunas de sus variantes). Como se reporta en *Ethnologue* (2005), de las 28 variantes del náhuatl, una ya está en condiciones de extinción (el náhuatl de Tabasco), una es moribunda (Istmo- Cosoleacaque), 7 variantes están en peligro²⁴, 5 en proceso de desplazamiento²⁵, 9 en desarrollo²⁶ y hay nada más 5 que se consideran fuertes²⁷.

²² La misma tendencia ha sido reportada en otras lenguas y regiones. De acuerdo con Acevedo Conde (1997: 202) quien analizó la situación lingüística en Oaxaca, «casi la mitad de los municipios zapotecos y el 60% de los mixtecos abandonaron el idioma».

²³ Estos datos hay que tomarlos con cierta reserva. En primer lugar, porque hasta el Censo de 1960 los datos sobre la población se refieren a la población total, sin tomar en cuenta el despliegue según edad. En segundo lugar, para el 1950 se dispone de datos parciales respecto a la lengua indígena («población que habla únicamente la lengua indígena», excluyendo, de esta manera a las personas bilingües), razón por la cual tenemos valor tan bajo de los nahuatlato.

²⁴ De acuerdo con *Ethnologue* (2005), las variantes en peligro son: náhuatl central, náhuatl del centro de Puebla, Durango oriental, Istmo – Pajapan, náhuatl de Michoacán, Tetelcingo, Tlamacazapa.

²⁵ Coatepec, Huaxcaleca, Ometepec, Santa María la Alta, Temascaltepec.

²⁶ Zacatlán-Ahuacatlán-Tepetzintla, La Huasteca occidental, Durango occidental, el dialecto sudeste de Puebla, Oaxaca septentrional, Mecayapan, Sierra de Puebla, La Huasteca oriental, la Huasteca central.

²⁷ Orizaba, Guerrero, Morelos, Puebla septentrional, Sierra Negra.

Una de las razones que ha provocado tal situación es la interrupción de la transmisión de la lengua. Los padres o ya no quieren transmitir su lengua a los hijos, o los mismos hijos se niegan a hablarla. En varias ocasiones he escuchado comentarios de los jóvenes que se sienten raros al hablar la lengua de sus padres o que les da pena hablarla y que prefieren, en vez, aprender el inglés, lo que nos habla de una lealtad lingüística bastante baja. Esta actitud negativa es consecuencia de la discriminación a la que se ven expuestos²⁸.

Además de los datos estadísticos como un vestigio de desplazamiento lingüístico, la lengua misma es la que nos habla de este proceso, a través de hispanización del náhuatl que se refleja en préstamos masivos, alternancia de códigos compuesta²⁹ e inevitable convergencia. Así, por ejemplo, han entrado numerosos préstamos culturales³⁰ al náhuatl, como las medidas (*kilo, metro*), los nombres de platillos, de días y meses, términos relacionados con la escuela (*escuela, maestro, libro*). También el sistema vigesimal de numeración fue sustituido por el decimal y los clasificadores han caído en desuso. En el ejemplo³¹ que se da a continuación se pueden observar algunos de los préstamos mencionados.

(1) *Ne de domingo niyo nitlanamakati. Niknamakati, pues, enchiladas, memelitas, taquitos. Entresemana ne niknamaka tláxkalle por kilo itech nocha.*

«De domingo yo voy a vender. Vendo, pues, enchiladas, memelitas, taquitos. Entresemana vendo tortilla por kilo en mi casa.»

El vocabulario básico del náhuatl ha salido afectado también. A veces los préstamos sustituyen la palabra nativa, como es el caso, por ejemplo, de «corral» que se usa en vez de *tepancalli, tetzacuilli, tepanchinamitl o totoltepan calli* («corral de gallinas»), todos registrados en el diccionario de Molina ([1555] 2004); en otros casos compiten las dos formas y la selección de una u otra puede ser una de las variables relacionada con la edad del hablante y con el tipo de bilingüismo (aunque aquí no hay que excluir las intenciones comunicativas del hablante): *onikpewalti vs. onikomensaro*³² «comencé», *otiviviroaya vs. otinemia* «vivías».

²⁸ Un excelente y minucioso análisis de la discriminación que sufren hablantes de lenguas indígenas en México es dado en INALI 2008.

²⁹ Alternancia de códigos compuesta (*composite codeswitching*) es un término con el cual Myers-Scotton (2002, 2006) se refiere a una mezcla de alternancia y convergencia en el sentido que ambas lenguas participan en la construcción del marco morfo-sintáctico.

³⁰ Préstamos culturales (*cultural borrowings*), que se introducen repentinamente a la lengua, tienen que ver con conceptos u objetos nuevos en la lengua receptor y sirven para llenar vacíos léxicos (Myers-Scotton 1993: 169).

³¹ Todos ejemplos presentados aquí fueron registrados en San Sebastián Zinacatepec, Puebla. Esta variante pertenece al dialecto de Tehuacán-Zongolica, también conocido como náhuatl de Sudeste de Puebla.

³² Observe aquí la ausencia de prefijo de objeto directo *k-*.

La adaptación de los préstamos no es una condición obligatoria, mientras que la integración morfo-sintáctica es muy común, sobre todo en el caso de los verbos que se «nahuatlizan» simplemente agregando el sufijo *-oa* al infinitivo y de ahí recibiendo toda la inflexión como si fueran nativos, la adaptación fonológica se da ocasionalmente (como en *tekompare* de «compadre»), lo que coincide con la conclusión de Flores Farfán (2012a: 217) que en náhuatl «son pocos los préstamos nativizados, sobre todo fonológicamente»³³. Por ejemplo, en los préstamos como *pueblo*, *mundo* no se ha dado la adaptación fonológica, a pesar de que el náhuatl no cuenta con fonemas oclusivos sonoros /b/ y /d/, mientras que en los ejemplos *nochi movida* «toda tu vida», *nofamilia*³⁴ «mi familia», *omoenvidiaroaya* «envidiabas» se observa la adaptación morfológica únicamente.

Los préstamos de palabras gramaticales³⁵ son numerosos, como *por*, *para*, *de*, *mejor*, *hasta*, *que* (tanto como relativizador, como complementador). El complementador *que* ha sustituido morfema \emptyset del náhuatl clásico y es utilizado por los jóvenes (ej. 2), mientras que los adultos, generalmente de mayor competencia en náhuatl, optan por \emptyset casi de manera sistemática (ej. 3):

- (2) *Ne onikili que amo nikitaka keme se amiga.*
«Yo le dije que no la veía como una amiga.»
- (3) *Kihtoa neká omotransformaro, omóketske de ik itsonteko.*
«Dicen que aquél se transformó, que se paró de su cabeza.»

La alternancia de códigos compuesta que se da en situaciones de contacto intenso es, según Myers-Scotton (2005), uno de los indicadores de desplazamiento lingüístico. En el ejemplo que sigue, los morfemas de sistema tempranos³⁶ *se* (determinante) y posesivo indefinido animado *te* son de la lengua matriz³⁷ (LM), mientras que *de*, el morfema de

³³ Incluso en español existen los préstamos que guardan la pronunciación y ortografía original, como *ballet* y *paddle*, a los cuales la RAE denomina como «préstamos crudos» o «extranjerismos» [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000009.nsf/\(voAnexos\)/archC4B2B43F4803FF78C125715D003899B8/\\$FILE/PRESLUISBARCIA.HTM](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000009.nsf/(voAnexos)/archC4B2B43F4803FF78C125715D003899B8/$FILE/PRESLUISBARCIA.HTM).

³⁴ Se hubiera esperado en este caso la adaptación fonológica, puesto que el náhuatl carece del fonema labiodental fricativo /f/.

³⁵ Para más información, consulte Suárez 1977.

³⁶ El modelo 4-M (*The 4-M Model*) es un modelo de clasificación de morfemas de Myers-Scotton y Jake (2000) que parte de las funciones sintácticas de los morfemas y de las hipótesis sobre su activación en el proceso de producción de habla. Morfemas de sistema tempranos son uno de cuatro tipos de morfemas que distinguen estas autoras. Son morfemas que llevan información gramatical y dependen de morfema de contenido que los selecciona indirectamente en el nivel de lema, como por ejemplo, sufijos de plural de sustantivos y determinantes.

³⁷ «Lengua matriz» (*matrix language*) y «lengua insertada» (*embedded language*) son términos de Myers-Scotton empleados en su modelo de alternancia de códigos, denominado marco de lengua matriz (*Matrix Language Frame Model*), para distinguir entre la lengua que provee y marco morfosintáctico y la mayoría

sistema tardío, que se de acuerdo con el Modelo de 4-M se denomina «puente»³⁸, es un préstamo de español, por lo cual se puede activar en el lexicón mental como lema de LI o de LM. Por otro lado, *huerta* es morfema de contenido proveniente de la lengua insertada (LI). Lo que hace que este ejemplo sea caracterizado como alternancia de códigos compuesta en su estructura abstracta que proviene de español. Esto no quiere decir que el español sea la fuente de marco sintáctico, sino que tal estructura es la consecuencia de un cambio tipológico, resultado de convergencia³⁹. Un ejemplo no hispanizado sería simplemente **te-huerta*⁴⁰ «la huerta de alguien».

(4) *Se huerta de se tekompate*
«Huerta de una persona»

En un náhuatl conservador de los adultos todavía se guarda la construcción posesiva del náhuatl clásico que consiste de yuxtaposición del poseedor (o genitivo) y lo poseído (nominativo), como lo ilustra ejemplo:

(5) *Novecina ichpoch*
«Su hija de mi vecina»

El contacto intenso de larga duración ha provocado el cambio de tipología de náhuatl que cada vez se está volviendo una lengua más analítica⁴¹. El sistema de locativos posposicionales ha cedido frente a las preposiciones, las cuales, a su vez, han sustituido también a los sustantivos relacionales. Así, por ejemplo, se usa la *iwa ne* («con» + «yo») en vez de *nowa* «conmigo» (prefijo posesivo 1sg *no-* y sustantivo relacional *-wa*), o *kan tiánkistle* «en el mercado» en vez de locativo *tiánkisko*.

Además, aparecen nuevas categorías que no existían en el clásico, como el infinitivo (*para nitlapakas* «para lavar») y el determinante indefinido *se* (*se tlakatl* «un hombre»). Por otro lado, se han eliminado del náhuatl varias categorías inexistentes en español, que es otra manera de acercamiento en el nivel abstracto entre las dos lenguas.

de los morfemas (esta lengua es lengua matriz) y la lengua que contribuye nada más con los morfemas léxicos, i.e. de contenido (la lengua insertada) (Myers-Scotton 1993).

³⁸ Los «puentes» (*late system bridge morphemes*) sirven para unir morfemas o constituyentes en unidades mayores, como «de» posesivo, o complementador «que».

³⁹ Aquí se mencionan brevemente nada más algunos de los cambios en náhuatl. Este tema es tratado detalladamente en los libros de Hill y Hill (1986) y Flores Farfán 2012a, así como sus artículos mencionados anteriormente. En Petrović 2016b la convergencia en náhuatl es tratada a partir del Modelo de 4-M y los mecanismos lingüísticos que participan en el cambio.

⁴⁰ Con el asterisco indico que se trata de un ejemplo construido.

⁴¹ Este tipo de cambio Flores Farfán (2004: 86) lo denomina como «sintagmatización» y lo define como «a trend in which incorporation is disfavored and syntactic constructions are preferred».

Tal es el caso de sufijos posesionales *-huâ/-ê* «dueño de» (Launey, 1992) que dieron lugar a la construcción con verbo *piya*⁴² «tener»:

- (6) *Nikpiya se notiendatsi.*
«Tengo una tiendita.» (Petrović 2016b: 127)

Otros se han eliminado sin dejar rastro: prefijos direccionales *-on/-hual*, o la negación de optativo-vetativo *macamo*⁴³, por lo cual el uso de la negación *amo* (anteriormente empleada con los verbos en indicativo) se ha extendido a estos modos (Petrović 2016b, Flores Farfán 2004).

- (7) *Amo ma kitlane tomin.*
«Que no gane dinero.»

Conclusión

En este trabajo hemos hablado sobre algunas cuestiones palpitantes respecto al estatus de náhuatl, tales como su identidad y la necesidad y justificación de cambio de su estatus sociolingüístico de una variedad vernácula a la estándar. Se ha dicho que en vez de poner énfasis en las diferencias entre las variantes y medir porcentajes de comprensión, sería más útil resaltar lo que tienen en común y buscar la unidad dentro de la diversidad que existe entre ellas. Considerar las variantes nahuas como lenguas separadas implica dividir y debilitar el grupo. La existencia de una variedad supradialectal en forma de una lengua estandarizada funcionaría como la fuerza cohesiva desde adentro y, por otro lado, aumentaría el prestigio de la lengua, tanto como entre los mismos nahuatlatos, como fuera del grupo. El proceso de alfabetización va acompañando a la estandarización. En la última parte hemos visto que el proceso de desplazamiento de náhuatl, anunciado en los datos estadísticos, se ha confirmado en el análisis de los cambios que ha provocado el contacto prolongado con español.

BIBLIOGRAFÍA

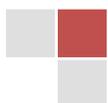
- Acevedo Conde, María Luisa. «Políticas lingüísticas de los años cuarenta a la fecha». Beatriz Garza Cuarón (coord.), *Políticas lingüísticas en México*. México: La Jornada Ediciones: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, 1997: 191–2013. Impreso.
- Bugarski, Ranko. *Jezik u društvu*. Beograd: Čigoja štampa, 2004. Štampano.

⁴² El uso de *piya* con significado de «tener» es un ejemplo de convergencia en morfema de contenido, ya que su significado original era «guardar» (Molina [1555] 2004).

⁴³ Se ha extendido Ha sobrevivido la forma *amo* que se usa con verbos en indicativo.

- Canger, Una. «Subgrupos de los dialectos nahuas». J. Kathryn Josserand and Karen Dakin (editors), *Smoke and Mist: Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan*. Oxford: BAR International, 1988: 473–498. Print.
- Castillo Hernández, Mario Alberto. «El estudio de las actitudes lingüísticas en el contexto sociocultural: El caso del mexicano de Cuetzalan». *Anales de Antropología*, 40/1 (2006): 283–317. Impreso.
- . *Mismo mexicano pero diferente idioma: Identidades y actitudes lingüísticas en los maseualmej de Cuetzalan*. México: INAH, UNAM-IIA, 2007. Impreso.
- Dakin, Karen. «Uto-Aztecan in the linguistic stratigraphy of Mesoamerican prehistory». Henning Andersen (ed.), *Language contacts in prehistory: Studies in stratigraphy*, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2003: 259–288. Print.
- Ferguson, Charles. «National sociolinguistic profile formula». William Bright (ed.), *Sociolinguistics. Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference 1964*, The Hague: Mouton, 1966: 309–324. Print.
- Flores Farfán, José Antonio. «Transferencias náhuatl-español en Balsas (Guerrero, México). Reflexiones sobre el desplazamiento y la resistencia lingüística en el náhuatl moderno». *Amerindia*, 23 (2000): 87–106. Impreso.
- . «Notes on Nahuatl typological change». *STUF* 57/1 (2004): 85–97. Print.
- . «En los márgenes del contacto náhuatl-español. Los últimos estertores del náhuatl». *Signos lingüísticos* 64 (2006): 9–32. Impreso.
- . «The Hispanicization of modern Nahuatl varieties». Thomas Stolz, Dik Bakker y Rosa Palomo (eds.), *Hispanisation. The impact on the lexicon and grammar of the indigenous languages of Austronesia and the Americas*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2008: 27–48. Print.
- . «Desarrollando buenas prácticas en revitalización lingüística». José Antonio Flores Farfán (ed.), *Antología de textos para la revitalización lingüística*, México: INALI, 2011: 211–231. Impreso.
- . *Cuatreros somos y toindioma hablamos. Contactos y conflictos entre el náhuatl y el español en el sur de México*, México: CIESAS, 2012a [1999]. Impreso.
- . «Another look at Nahuatl-Spanish contact morphology». Hitomi Otsuka, Cornelia Stroh y Aina Urdze (eds.), *More morphologies: Contributions to the Festival of Languages, Bremen, 17 Sep to 7 Oct, 2009*, Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer (Diversitas Linguarum II, vol. 35), 2012b: 33–53. Print.
- Flores Farfán, José Antonio y Margita Petrović. «Unidad y diversidad en el náhuatl». Ponencia preparada para el foro *La diversidad lingüística, cultural y ambiental del vértice tehuacano*. Tehuacán, 8–10 octubre de 2012. Ponencia oral.
- Gordon, Raymond G. (ed.). *Ethnologue: Languages of the world, 15th edition*. Dallas, Texas: SIL International, 2005. Web. 20 Jan. 2016
- Hill, Jane H. and Kenneth C. Hill. *Speaking Mexicano. Dynamics of syncretic language in Central Mexico*. Tucson: The University of Arizona Press, 1986. Print.

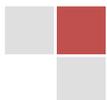
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). *Programa de Revitalización, Fortalecimiento y Desarrollo de las Lenguas Indígenas Nacionales 2008–2012*. (Aprobado por el Consejo Nacional del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas el 6 de octubre de 2008), 2008. Web. 31 Jan. 2016.
- . *Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales. Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas* (primera reimpression). México: INALI, 2010. Impreso.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI). *IX Censo General de Población y Vivienda, 1970. Estado de Puebla*. México: INEGI, 1971. Impreso.
- . *X Censo General de Población y Vivienda, 1980. Estado de Puebla*. México: INEGI, 1983. Impreso.
- . *XI Censo General de Población y Vivienda, 1990. Resultados definitivos: Tabulados básicos, t. I*. México: INEGI, 1991. Impreso.
- . *Perfil estadístico de la población mexicana: Una aproximación a las inequidades socioeconómicas, regionales y de género*. México: INEGI, Sistema interagencial de las Naciones Unidas, 1995. Impreso.
- . *La población indígena en México (derivado del XII Censo General de Población y Vivienda 2000)*. México: INEGI, 2004. Impreso.
- . *Perfil sociodemográfico de la población hablante de náhuatl. XII Censo general de población y vivienda, 2000*. México: INEGI, 2005a. Impreso.
- . *Conteo de población y vivienda 2005*. México: INEGI, 2005b. Impreso.
- . «Clasificación de las lenguas indígenas». México: INEGI, s.f. Web. 31 Jan. 2016.
- Karttunen, Frances and James Lockhart. *Nahuatl in the Middle Years. Language contact phenomena in texts of the Colonial Period*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Publications, 1976. Print.
- Knab, Tim. «Vida y muerte del náhuatl». *Anales de Antropología*, 16 (1979): 345–370. Impreso.
- Kristal, Dejvid. *Smrt jezika*. Beograd: XX vek, 2003. Štampano.
- Lastra de Suárez, Yolanda. *Las áreas dialectales del náhuatl moderno*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1986. Impreso.
- . *Sociolingüística para hispanoamericanos: una introducción*. México: El Colegio de México, 2003. Impreso.
- Launey, Michel. *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*. Traducción de Cristina Kraft. México: UNAM, IIA, 1992. Impreso.
- Lockhart, James. *Nahuatl as written. Lessons in older written Nahuatl, with copious examples and texts*. Nahuatl Studies Series Number 6. Stanford: Stanford University Press, 2001. Print.
- Manrique Castañeda, Leonardo. «Clasificaciones de las lenguas indígenas de México y sus resultados en el censo de 1990». Beatriz Garza Cuarón (coord.), *Políticas*



- lingüísticas en México*, México: La Jornada Ediciones: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, 1997: 39–53. Impreso.
- . «Ubicación de los documentos pictográficos de tradición náhuatl en una tipología de sistemas de registro y escritura». *Memorias del primer coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, México: IIH, UNAM, 1988: 159–170. Impreso.
- Molina, fray Alonso de. *Vocabulario en la lengua castellana/mexicana, mexicana/castellana*. Estudio preliminar de Miguel León Portilla. México: Editorial Porrúa, [1555] 2004. Impreso.
- Myers-Scotton, Carol. *Duelling languages*. Oxford: Clarendon Press, 1993. Print.
- . *Contact linguistics: Bilingual encounters and grammatical outcomes*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Print.
- . «Supporting a Differential Access Hypothesis: Code switching and other contact data». Judith F. Kroll and Annette M. B. de Groot (eds.), *Handbook of bilingualism. Psycholinguistic approaches*, Oxford: Oxford University Press, 2005: 326–348. Print.
- . *Multiple voices. An introduction to bilingualism*. Oxford: Blackwell, 2006. Print.
- Myers-Scotton, Carol and Janice Jake. «Four types of morpheme: Evidence from aphasia, code switching and second language acquisition». *Linguistics* 38 (2000): 981–1024. Print.
- Olko, Justyna and John Sullivan. «Toward a comprehensive model for Nahuatl language research and revitalization». Herman Leung *et al.* (eds.), *Proceedings of the fortieth annual meeting of the Berkeley Linguistics Society*, february 7–9, 2014, Berkeley, CA: Berkeley Linguistics Society, 2014: 369–397. Print.
- Petrović, Margita. «Las lenguas como víctimas políticas: el caso de fragmentación del serbocroata». 2007. Manuscrito.
- . «Aspectos formales de la alternancia de códigos: evidencias del náhuatl/español.» Tesis de Maestría. Universidad Nacional de México, 2016a. Mecanografiado.
- . «The 4-M model and convergence in modern Nahuatl». *Academic Journal of Modern Philology*, 5 (2016b): 121–133. Print.
- Stewart, William. «A sociolinguistic typology for describing national multilingualism». Joshua Fishman (ed.), *Readings in the sociology of language*. The Hague: Mouton, 1968: 531–546. Print.
- Suárez, Jorge. «La influencia del español en la estructura gramatical del náhuatl». *Anuario de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras*, XV (1977): 115–164. Impreso.
- . *The Mesoamerican Indian Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. Print.
- Wolgemuth, Carl. *Gramática náhuatl de los municipios de Mecayapan y Tatahuicapan de Juárez, Veracruz* (segunda edición, versión electrónica). México: Instituto Lingüístico de Verano, 2002. Web. 19 Feb. 2016.

Wright Carr, David Charles. *Lectura del náhuatl. Fundamentos para la traducción de los textos en náhuatl del período Novohispano Temprano*. México: INALI, 2007. Impreso.

Fecha de recepción: 15 de enero de 2017.
Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2017.



LITERATURA

UDC: 821.134.2.09-31 Delicado F.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2017.1.4>

Rosa Navarro Durán¹
Universidad de Barcelona
España

EL RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA, UNA NOVELA EN CLAVE

Resumen

El *Retrato de la Lozana Andaluza* nos ha llegado en un solo ejemplar de la única edición de la obra, conservado en la ONB y que se descubrió en el siglo XIX. Esta novela dialogada, protagonizada por una prostituta, ha sido muy editada y estudiada en los últimos años, pero los críticos no se ponen de acuerdo en la interpretación de muchos pasajes, oscuros e incomprensibles. El objetivo de este ensayo es demostrar que la obra es una novela en clave, que debajo de esa superficie novelesca prostibularia se esconden una serie de pasquines contra reyes, papas, cardenales y gobernantes que confluyen en la política de Italia a fines del XV y en las tres primeras décadas del XVI. En él se levanta la máscara de algunos personajes de la obra para que pueda verse algo de lo que oculta, y se vincula a una tradición literaria, la del diálogo de Luciano *El gallo* y sus transmigraciones, revitalizada con el erasmismo. Así se entiende el juego literario que lleva a cabo Francisco Delicado, y se ve cómo tras la máscara y la transmigración de la Lozana Andaluza se esconde nada menos que el Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba.

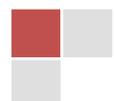
Palabras clave: novela en clave, pasquín, transmigración de almas, diálogo lucianesco, política italiana (1492–1530), Gran Capitán.

THE PORTRAIT OF LOZANA: THE LUSTY ANDALUSIAN WOMAN, A ROMAN À CLEF

Abstract

The extant copy of the only edition of *Retrato de la Lozana Andaluza* (*Portrait of Lozana: The Lusty Andalusian Woman*), discovered in the 19th century, is kept at the Österreichische Nationalbibliothek. The novel in the form of dialogue, with a prostitute in the leading role, has been widely edited and studied over the past years, but scholars have disagreed on the interpretation of many obscure and incomprehensible passages. This article argues that the novel is a roman à clef, and that its surface of a brothel novel hides a series of pasquinades against the kings, popes, cardinals and rulers that converged in the Italian politics of the late 15th century and the three first decades of the 16th century. The article unveils the identity of some of the novel's characters, and connects the novel with the literary tradition of Lucian's dialogue *The Cock* and the transmigration of souls, which Erasmists revived. Under this light, it is possible

¹ rosanavarro@ub.edu



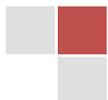
to understand Francisco Delicado's literary game, who transmigrated the soul of the Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba himself into the Lozana Andaluza to construct his protagonist.

Key words: Roman *à clef*, pasquinade, transmigration of souls, Lucian's dialogue; Italian politics (1492–1530), Gran Capitán.

El *Retrato de la Lozana Andaluza* es una novela dialogada que ha tenido mucha fortuna en los últimos tiempos, en contraste con su vida totalmente oculta durante siglos. Solo se conserva un único ejemplar –fue impresa como obra anónima en Venecia sin indicación de lugar ni año– en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena. Fue el bibliotecario Ferdinand Wolf quien en 1845 dio a conocer la existencia de la obra, perteneciente a la Biblioteca Imperial, que hasta entonces había quedado olvidada y que tendría muy escasa difusión en su tiempo; no figura prohibida en el *Catalogus* del inquisidor Valdés (1559), por tanto, no debió de circular por España. Su primera edición la llevaron a cabo el marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón para la Colección de libros españoles raros o curiosos, Madrid, Ribadeneyra, 1871. En 1950, Antonio Pérez Gómez publica una edición facsímil, en Tipografía Moderna, Valencia, que pone al alcance de todos el texto tal como está impreso, con sus grabados, que son esenciales. A partir de este momento, se suceden las ediciones; solo diré que en el siglo XXI se ha editado ya cinco veces (por Perugini, Bubnova, Sepúlveda y Perugini, por Gernert y Joset, y por mí misma). En junio de 2016 la OBN digitalizó el texto, y cualquier persona puede, por tanto, hoy ver y leer esa primera y única impresión.

Fue Pascual de Gayangos quien sacó a la luz la declaración de autoría de Francisco Delicado en su edición de *Libros de caballerías*, Madrid, Ribadeneyra, 1857, porque el clérigo cordobés dice en el prólogo al *Primaleón*: «... que cierto los que se apartan de la gramática española que es encerrada en aquella grande y famosa historia de Amadís de Gaula son sin duda nuevos romancistas como lo fui yo cuando compuse *La Lozana* en el común hablar de la polida Andalucía, mas hícelo por mejor la arrendar en la manera de su hablar» (Delicado 2004: 448).

El *Retrato* es aparentemente lo que indica su título, un retrato, porque esta novela dialogada no tiene la estructura que requiere toda «fábula». Cualquier lector puede quitar –dejar de leer– algunos de los mamotretos, y no se altera el acontecer de la trama. El autor la divide en sesenta y seis mamotretos o capítulos de distinta extensión, encabezados siempre por alguna indicación sobre el contenido, que a veces le sirve de marco, otras resume lo que va a suceder e incluso da datos que luego no aparecen en el texto, pero a los que se refiere más adelante Lozana como acaecidos. Desfilan nada menos que ciento veinticinco personajes, según dice el autor, aunque si se tienen en cuenta los distintos nombres que aparecen en los diálogos suman diez más; no importa tanto la precisión, sino el abultadísimo número de personajes y, como no reaparecen casi nunca, y no se nos da datos sobre ellos, la comprensión de lo que en la novela sucede es realmente tarea muy difícil. Si añadimos a ello el lenguaje coloquial, en el que a veces se



mezclan términos italianos, podemos concluir que el indudable interés que despierta su materia prostibularia y el erotismo de algunas escenas no se ve acompañado luego por el placer de la total comprensión de la historia narrada. Jesús Sepúlveda hablaba, con razón, «de lo difícil que le resulta al estudioso moverse en un terreno minado, especialmente por nuestro insuficiente conocimiento del material lingüístico manejado por Delicado» (2002: 117–118). Sin embargo, no reside solo en la lengua la dificultad, porque, si no entendiéramos algunas palabras o expresiones y el relato fuera coherente, el contexto podría suplir tales carencias, pero no es así.

Ante esta curiosa obra, los estudiosos se han esforzado vanamente en encontrar la clave o claves de lectura que permita una comprensión total de la creación literaria de Delicado; Imperiale está convencido de que «el texto delicadiano resiste varias interpretaciones y todas pueden ser muy bien fundamentadas» (1997: 60), y lo mismo opina Joret, que indica que las muchas interpretaciones críticas desde el siglo XIX hasta hoy es prueba de «la flexibilidad de un texto que se pliega a las metodologías filológicas y hermenéuticas al uso» (Delicado 2013: 370).

El texto puede plegarse a la voluntad del crítico, pero el narrador no es un prodigio de precisión ni de congruencia: la Napolitana tanto tiene un hijo como dos (claro es que se puede interpretar que ese hijo es doble, pero no deja de ser una interpretación sin base lógica); el escritor dice al principio que no quiere que ninguno quite ni añada nada al retrato, y al final invita a lo contrario. Sabemos que la Lozana queda embarazada porque se dice en el argumento del mamotreto XXIII («Cómo fue la Lozana en casa de esta cortesana y halló allí un canónigo, su mayordomo, que la empuñó»), pero no porque pueda deducirse del diálogo que hay en él.

El «autor» anota lo que ve y oye, pero no conoce a la Lozana hasta el comienzo de la segunda parte, aunque antes ha intercalado el mamotreto XVII, en donde Rampín ve el cuaderno en el que el autor había escrito el capítulo anterior, y lo hace «para que se entienda lo que adelante ha de seguir», y en esto está claro que confunde más que orienta; dice que hace tiempo que conoce a Rampín y no quiere ir a casa de Lozana, porque «un tiempo fue que no me hiciera ella esos arrumacos. Que ya veo que os envía ella, y no quiero ir, porque dicen después que no hago sino mirar y notar lo que pasa para escribir después y que saco dechados» (Delicado 2017: 57–58). Es evidente que Delicado no domina el arte de construir una historia, y que los críticos podemos ir sacando madejas de la materia contada por los personaje e intentar relacionar unos cabos con otros semejantes, pero nunca tenemos la sensación de pisar terreno firme, y llegamos a la conclusión de que la novela no tiene un argumento trabado; su atractivo no reside en la fábula narrada.

El *Retrato de Lozana Andaluza* está lleno de movimiento, de voces, de colorido; vemos las calles de Roma, oímos a la cortesana y a sus clientes, nos damos cuenta de la astucia de Lozana, de sus engaños, de su arte para sobrevivir: sabe cocinar, hacer afeites, sabe remedios para muchos males, aunque... algunos de los afeites dan que pensar, por

ejemplo, el «pegote o pellejador» que la tía dice a Lozana que está hecho «de trementina y de pez greca, y de calcina virgen y cera» (Delicado 2017: 48), porque la calcina es «la mezcla de cal, piedra menuda y otros materiales». No parecen materiales para depilar, y, en cambio, sí de guerra.

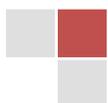
Cuando no se entiende un texto, hay que plantearse siempre la posibilidad de que su autor esté diciendo algo distinto de lo que parece, ¿podría suceder esto en el *Retrato de la Lozana Andaluza*?, ¿no será una novela en clave? Vamos a empezar a quitar algunas máscaras para descubrir que así es.

1. Tirar del hilo: tras las máscaras hay personajes históricos

Al llegar a Roma, Lozana, tras un episodio violento en casa de unas españolas, entra en un espacio amigo, en casa de una camisera, la Sevillana, y ella manda llamar a unas parientas suyas, entre las que está Beatriz de Baeza. Vamos a fijarnos en algunas de las palabras que esta dice: «No hay peor cosa que confesa necia», y enseguida le pregunta a su prima Teresa: «Decime, prima imuncho sabéis vos!, que yo soy una boba que no paro mientes en nada de todo esto», VII (Delicado 2017: 23–24). Ese personaje está escondiendo a otro real, es máscara de Beatriz de Bobadilla, la gran amiga de Isabel la Católica, cuyo marido, Andrés Cabrera, era de origen judío (Bobadilla está a muy pocos kilómetros de Baeza). Al llamarla Beatriz de Baeza esconde el apellido, pero el adjetivo que ella misma se aplica nos da la clave.

Lozana le dice a la Sevillana que entre esas primeras españolas, «las putas viejas alcoholadas» que echó escaleras abajo, «estaba allí una beata de Lara, el coño puto y el ojo ladrón, que creo hizo pasto a cuantos brunetes van por el mar océano», y la razón es que ella «no quirié que me lavase con el agua de su jarrillo» (Delicado 2017: 21–22). Podemos fingir que lo entendemos, pero no es así; y ese personaje no reaparece, por tanto no sabemos por qué la llama «beata de Lara», ni por qué habla de los brunetes, es decir, los mulatos («negro, pero no muy subido» dice *Autoridades*) del mar océano, que es la única vez que se menciona en la novela, ni parece razonable la furia de Lozana porque esa beata de Lara no le dejara lavarse con el agua de su jarrillo. Pero si nos apoyamos en esos «brunetes del mar océano», podremos ver debajo de la máscara al primer Patriarca de las Indias nombrado por Clemente VII en 1524 (Fernando el Católico había pedido en julio de 1513 al recién elegido León X que creara tal cargo, pero no lo logró), que es de la familia de los Lara, arzobispo de Granada y canciller mayor de Castilla, Antonio de Rojas Manrique (su padre fue Gómez Rodríguez de Rojas, III señor de Requena, hijo de Elvira Manrique de Lara); y el agua del jarrillo que le niega a la judía Lozana es la del bautismo.

Empezamos, pues, a ver que nada de lo que cuenta el *Retrato* es tal, sino que es solo una capa novelesca bajo la cual se engarzan pasquines; pero ¿qué personaje histórico está en la raíz de la creación del de la Lozana Andaluza? Antes de poderlo identificar, hay que ver el procedimiento literario que utiliza Francisco Delicado.



2. La cortesana, transmigración de un personaje histórico

El recurso literario al que recurre en parte el escritor es la transmigración de las almas, y para entenderlo debemos recordar el diálogo *El sueño o El gallo* de Luciano. En él, el zapatero Micilo conversa con su gallo, que tiene en su cuerpo el alma de Pitágoras en la más reciente de sus transmigraciones; primero fue el guerrero troyano Euforbo, que en Troya hirió a Patroclo y fue muerto por Menelao; después fue el filósofo Pitágoras y luego Aspasia, la cortesana de Mileto; y seguirían sus metamorfosis en seres humanos y en animales hasta llegar a ser gallo.

Es la vida del gallo como cortesana la que inspira a Delicado, y no solo lo hace a él porque en *El Crotalón* (que tuvo que acabarse después de 1555 por las referencias históricas y literarias que hay en el texto) también está esa transmigración como cortesana en la vida del gallo, que sigue conversando con Micilo. Y además su autor ha leído u oído hablar de *La Lozana Andaluza* porque su Aspasia llega a Roma cuando la Lozana dice que lo hace, en tiempos de León X, y además su actividad resume la suya: «y otro tiempo fui en Roma una cortesana llamada Julia Aspasia, mantuana, en tiempo del papa León décimo, que en *lozanía* y aparato excedía a las cortesanas de mi tiempo, y así tuve debajo de mi dominio y sujeción a todos cuantos cortesanos había en Roma, desde el más grave y anciano cardenal hasta el camarero de monseñor» (Villalón 1990: 212). A este texto hay que añadir otra imitación más temprana del diálogo de Luciano: el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, que tuvo que escribirse poco después del Saco de Roma, porque también este gallo narra a Micilo cómo fue convertido en ramera, en Clarichea.

Que *La Lozana Andaluza* sea la historia de una transmigración de un alma queda, por tanto, dentro de una tradición literaria satírica contemporánea y erasmista. Lo que sucede es que lo que oculta la obra no son sátiras de costumbres anónimas, sino punzantes pasquines políticos contemporáneos, que se suceden sin orden cronológico ni unidad de sentido. Delicado elige a la Lozana Andaluza, una prostituta conversa, para ocultar nada menos que a su muy admirado Gran Capitán, a Gonzalo Fernández de Córdoba; nunca se encuentran los dos –personaje real y literario– en vida del gran militar, pero Lozana sí irá a visitarlo después de muerto, porque la Jerezana, la más galana de las cortesanas, es otra máscara del Gran Capitán. Es fácil verlo porque, cuando Lozana pregunta a sus criados italianos dónde está la señora, dice una curiosa frase: «¿En la anticámara o en la recámara?», y es solo para que uno de ellos, Altobelo, pueda contestarle: «Entrá allá a la loja, que allá está sola», LVII (Delicado 2017: 183). Esa «loja» es Loja, donde se retiró el Gran Capitán cuando Fernando el Católico le quitó el mando de todo. Allá vemos a la Jerezana en su soledad; y como la Lozana ha dicho antes a un Galán que le dio anoche «música de flautas de aciprés», esa máscara está ya muerta.

Como puede comprobarse con estos breves apuntes, no es libro fácil el *Retrato*, pero sí divertido y apasionante, transgresor –casi surrealista a veces–, y además es un documento histórico importantísimo porque se presentan desde una lente burlesca hechos de fines del XV y el primer tercio del XVI vividos por un contemporáneo.

3. La historia de la Lozana Andaluza es una Aquilea

El *Retrato* es en realidad una Aquilea, nombre que aparece en el grabado donde se ve a Lozana depilando a Clarina, impreso dos veces en el libro; debajo de un personaje ambiguo que se mira en un espejo cuadrado (no redondo como el de la cortesana del primer plano), está escrita de forma destacada la palabra «Aquilea», que nos lleva a la historia de Aquiles disfrazado de mujer. Y en la parte superior se lee «Oriana» –ni Aquilea ni Oriana se mencionan en el *Retrato*–, y el nombre cobra sentido si lo enlazamos con lo dicho por Delicado en el *Primaleón*: Oriana es princesa de Gran Bretaña y protagonista del *Amadís* (que también editó Delicado en Venecia); y en la introducción al *Primaleón*, el escritor identifica las hazañas del Gran Capitán con don Duardos, hijo del rey de Inglaterra: «... y otro Primaleón como lo fue el conde de Cabra, señor de Baena, don Diego Fernández de Córdoba, y a don Duardos fue semejante otro su pariente, don Gonzalo Fernández de Córdoba» (Delicado 2004: 439).

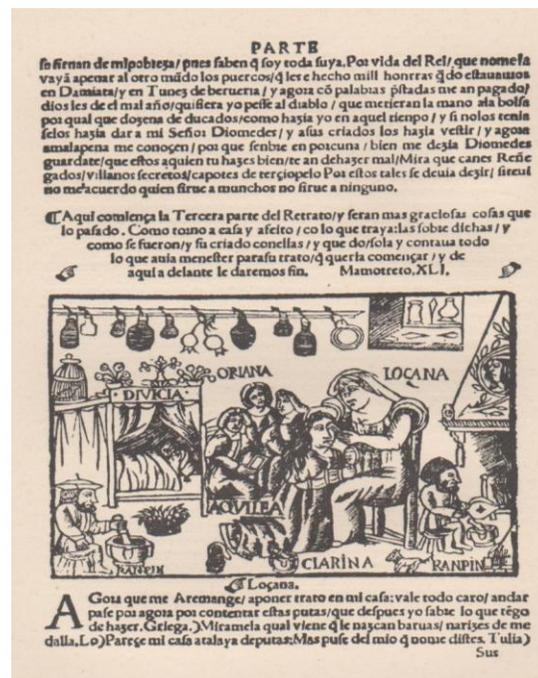
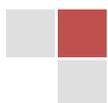


Imagen 1: Lozana depilando las cejas a Clarina. La palabra *Aquilea* está en el centro del grabado.



Volvamos a la Aquilea o historia del más valiente héroe aqueo, Aquiles. Su madre, la diosa Tetis, intentó evitar su muerte en la guerra de Troya, como el hado pronosticaba, vistiéndolo de mujer y haciendo que viviera entre las hijas del rey Licomedes con el nombre de Pirra –la pelirroja–. Serían Odiseo y Diomedes, disfrazados de vendedores ambulantes, quienes ofrecerían a las muchachas ropas y joyas, pero entre ellas pusieron un escudo y una lanza. Aquiles desveló su identidad al lanzarse a coger estos últimos; y, convencido por los dos aqueos, empezó su vida gloriosa como el gran héroe guerrero.

En el *Retrato* será precisamente al mercader Diomedes el Raveñano a quien va a seguir la cordobesa Aldonza abandonando a su tía y a su tierra; recalaría con su amado en algunos lugares del Mediterráneo asociados a las victorias del Gran Capitán como Chipre o Candía. En cambio, el apelativo que tiene Diomedes va unido al gran desastre del ejército de la Santa Liga, mandado por Ramón de Cardona, en Rávena (abril de 1512); y no es difícil asociar esta derrota del rey de España Fernando el Católico a su anterior decisión de quitarle todo mando militar al victorioso Gran Capitán, que había logrado expulsar a los franceses de Nápoles.

El padre de Diomedes se quedará con los hijos de Lozana, a los que quiere mucho, y pagará para que la maten en tierras francesas. Y aquí Delicado está jugando de nuevo con la alusión mitológica y con el hecho histórico para dejar sola a Lozana vestida a la genovesa y llevarla a que cumpla su destino romano, manejando todos los hilos de la política del momento; o, mejor dicho, para que él con la máscara de la prostituta pueda ir clavando dardos a reyes, papas y cardenales.

Gracias a Medea, Jasón logró conquistar el vellocino de oro, pero el rey Creonte de Corinto quiso matarla para casar al héroe con su hija. Este es el motivo literario que utiliza Delicado para empezar el esbozo de la actuación de Fernando el Católico porque la conquista de Nápoles fue esencial para asentar la presencia española en Italia, que ampliaría luego el emperador Carlos; y a él está apuntando con el vellocino de oro. Y refuerza la referencia mitológica la mención a los hijos de Lozana –que no desempeñan papel alguno en la vida de la cortesana–, ya que Medea sí mató a sus hijos para vengarse de Jasón, y, en cambio, el padre de Diomedes no lo hace porque tales hijos representan las conquistas militares del Gran Capitán, de las que se apropia.

Hay un hecho político que marca esa actuación del Rey Católico: su visita a Nápoles en noviembre de 1506 con su mujer Germana de Foix, porque allí pudo comprobar la admiración que todos sentían por el Gran Capitán, que había ido antes a Génova a recibirle. Se le sumará la reunión que tendrá Fernando el Católico al año siguiente con Luis XII en Savona –en Génova–; el rey de Francia organiza un banquete como final del encuentro el 30 de junio de 1507 y coloca en la mesa, con los mismos honores que a Fernando y a Germana, al Gran Capitán (Ruiz-Domènec 2002: 423). En Génova se quedaría dos años su esposa María de Manrique, que había caído enferma; y el rey Fernando le prohibió que permaneciera a su lado, obligándole a regresar a España.

Esos son los hechos políticos que toman forma mitológica para dejar en soledad a Lozana, que va vestida de genovesa al comenzar su vida romana.

Uno de los blasones del Gran Capitán «tenía dibujado en medio el nombre santo de Jesús y María y escritas estas letras: *dirige domine cor meum in prelio et doce manus in bello*» (Sánchez de Toca y Martínez Laínez 2015: 233). Ese *doce manus in bello* – «enseña mis manos en la guerra»– es lo que explica unos misteriosos pasajes del *Retrato*, en los que destacan las manos de Lozana como anzuelo irresistible, y no para seducir a amantes, sino para enrolar soldados, como ahora podemos ver. Al llegar a Roma, le cuenta ella a la Sevillana que una mujer española «envió conmigo su mozo, y Dios sabe que no osaba sacar las manos afuera por no ser vista; que traigo estos guantes, cortadas las cabezas de los dedos, por las encobrir». Y, al oírla, la Sevillana le pide que se los quite para verlas, y sus exclamaciones son el mejor elogio para... el Gran Capitán: «¡Viváis vos en el mundo, y aquel Criador que tal crió! ¡Lograda y engüerada seáis, y la bendición de vuestros pasados os venga! Cobrildas, no las vea mi hijo», VI (Delicado 2017: 20).

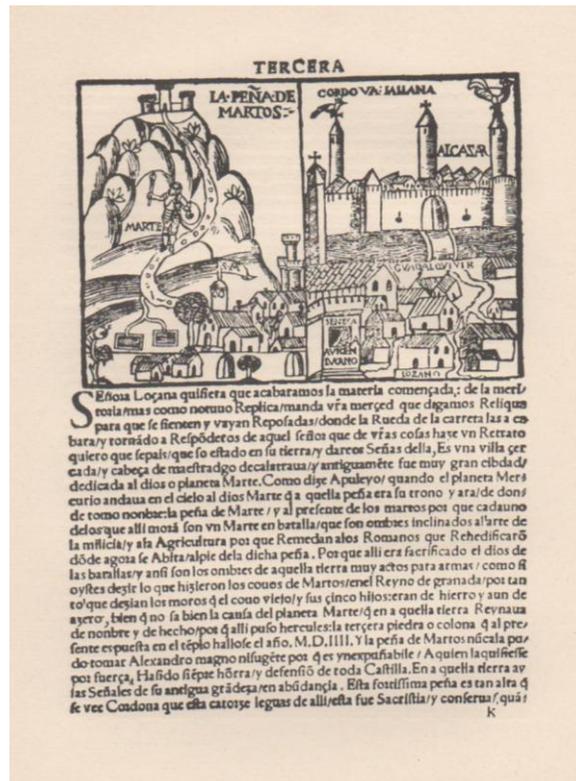
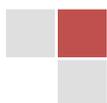


Imagen 2: En el grabado de Córdoba la llana se lee nítidamente el nombre de *Lozano* al pie de una de las casas, junto a los de Séneca, Avicena y Lucano.



Delicado da más datos para que pueda hacerse la identificación de la máscara o transmigración, y lo hace en el mismo nombre de Lozana, que, en su versión *Lozano*, tiene las mismas letras que *Gonzalo* sin la G inicial. Y todo ello está también plasmado en otro grabado, en el de Córdoba la llana. En él pueden verse dos edificios con nombres: en una especie de torre aparecen los de Séneca, Avicena y Lucano (citados en el *Retrato* como compatriotas de Lozana), y en otra casita está solo el de Lozano (no Lozana). En la otra mitad del grabado se ve el descenso de Marte de la peña de Martos, porque es él el que preside todo el *Retrato* y no Venus, como nos engaña la apariencia.

Precisamente en el grabado antes comentado pueden verse muy bien en la casa de Lozana dos granadas colgadas junto a las redomillas: es otra pista para identificar la atmósfera, pues aluden a la toma de Granada por los Reyes Católicos, en cuya empresa participó también Gonzalo Fernández de Córdoba. Rampín aparece dos veces, dándole al mortero y al fuelle que enciende la lumbre de la chimenea que tiene grabada en su tiro el retrato de un personaje laureado, que representa al Gran Capitán. Pero vayamos a Rampín, ¿quién está detrás de esa máscara?

4. Rampín, no el gallo, sino el águila

El interlocutor de Micilo en los diálogos lucianescos es un gallo, y, como dice él mismo en *El Crotalón*, es francés: «¿y ahora sabes que todos los gallos somos franceses como el nombre nos lo dice?» (Villalón 1990: 92). En el *Retrato*, Lozana tiene el mal francés, y aunque le deje huellas como si fuera la sífilis, no lo es, sino que sufre al francés como enemigo; fue a él a quien venció el Gran Capitán, y por las alabanzas de Luis XII, sufriría luego la envidia y las represalias de Fernando el Católico. Por tanto, nunca un gallo podía ser el compañero de Lozana, pero sí el ave elegida por Isabel de Castilla que aparece en el escudo de España, y que además se asocia con el señorío de Aguilar, que era el de Gonzalo Fernández de Córdoba: el águila.

Vamos a ver qué pistas nos da Delicado para llegar a tal identificación. Tenemos que entrar en Roma con la Lozana, donde, como he dicho, sufre la avaricia de algunas españolas (entre ellas está «la puta vieja barbuda estrellera», que veremos reaparecer); pero luego la reciben muy bien otro grupo de camiseras españolas, entre las cuales está la citada Beatriz de Baeza, que le recomienda que vaya a casa de una napolitana, y un niño le servirá de guía hasta ella; se llama Aguilarico, y cuando Lozana oye su nombre exclama: «¡Ay, señora mía! ¿Aguilarico se llama? ¡Mi pariente debe ser!». Y Beatriz le contesta que podría ser porque «ahí junto mora su madre», IX (Delicado 2017: 27). Como he dicho, Gonzalo Fernández de Córdoba era señor de Aguilar, de ahí la exclamación de Lozana al oír el nombre del niño.

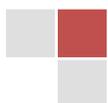
Después que, guiada por Aguilarico, Lozana abandona ese espacio de amigas, llega a un lugar desfavorable, en donde los personajes hablan catalán y llaman al niño en esa

lengua: Aguilaret. Su madre, la Sogorbese, insulta a la Lozana: «iAnau al burdell, i laxau estar mon fill!» (Delicado 2017: 28); y enseguida se encuentra esta con una Mallorquina, que al comienzo parece amiga, pero que también la acabará despidiendo con insultos.

La Sogorbese es la máscara del hijo natural de Fernando el Católico, Alonso de Aragón, arzobispo de Valencia, porque nunca acudió a su sede y puso en su lugar a Gilberto Martí, obispo de Segorbe; el rey quiso nombrar a su hijo lugarteniente del reino de Nápoles en 1507 para sustituir al Gran Capitán, al que había ordenado regresar a España. Lozana pregunta quién es «aquella hija de corcovado y catalana, que, no conociéndome, me deshonoró» (Delicado 2017: 14); el corcovado es Fernando el Católico (y es corcovado como camaleón, porque cambia de color cuando le conviene), y la madre es Aldonza Ruiz (o Roig) de Iborra; si la deshonra sin conocerla, además de referirse a la escena novelesca que ha sucedido antes (el insulto de la Sogorbese), alude a esa ofensa de sustituir al Gran Capitán en el mando de Nápoles.

La Mallorquina es Rodrigo Borgia, porque antes de ser el papa Alejandro VI, fue obispo de Mallorca. Se enfada porque a Lozana no le interesa el ofrecimiento que le hace del trabajo de su hija, y entonces comenta la cortesana: «iVálalas el diablo, y locas son estas mallorquinas! iEn Valencia ligaros hían a vosotras! iY herraduras han menester como bestias!» (Delicado 2017: 29). En el escudo de los Borgia figura un buey, y siempre se asocian con tal animal en el *Retrato*; en otro pasaje saldrá un vieja lavandera «milagrosa» con la boca hundida, que dice que su parentado «cuando comen parece que mamillan» (mamillan o maman, como si pacieran como los bueyes), y es de nuevo Alejandro VI; y al final nos encontraremos con Coridón, «buey hermoso», que es César Borgia, aunque también tiene la hermosura del gallo porque los franceses lo nombraron duque de Valentinois, y parece un Absalón, apelativo que exige larga glosa. De ahí que Lozana hable de que la Mallorquina y su hija (es decir César) necesitan herraduras «como bestias», y la mención a Valencia nos lleva de nuevo a su origen.

Pero sigamos el camino de Lozana porque ya llegamos a nuestra meta: la Napolitana –Nápoles–, en cuya casa se siente como en la suya, porque como le dice ella «por do fueres, de los tuyos halles. Quizá la sangre os tira», XI (Delicado 2017: 29). Y la Napolitana, que tiene dos hijas y dos hijos, aunque luego se hable de que solo tiene uno, será quien le ofrecerá como guía a su hijo Rampín. Uno de sus hijos es rubio como unas candelas y el otro crespo; una de las hijas es morena; y su marido se llama Jumilla. Lo que se está dibujando es el escudo de España: el hijo rubio, en cuya mano Lozana leerá que tiene tendencia a la rapiña, es Aragón, de campo dorado; por tanto, apunta de nuevo a Fernando el Católico. Las dos hijas son Sicilia y la morena Córcega porque en su escudo tiene cuatro cabezas de moros, morenas; Jumilla representa a Castilla, porque el señor de Jumilla fue Juan Fernández Pacheco y Téllez de Girón (m. 1474), hombre de confianza de Enrique IV y tutor del infante Alfonso (hermano de Isabel la Católica); y una de sus hijas, Catalina Pacheco se casa con Alfonso Fernández de Córdoba, el hermano mayor de Gonzalo.



La Napolitana le dará a Lozana a su hijo Rampín para que le sirva de guía, y si unimos este muchacho al niño que antes ha salido en el mundo de la corona de Aragón, Aguilarico o Aguilaret, y vemos lo que la madre dice de él, «de diez años le sacamos los bracicos y tomó fuerza en los lomos» (Delicado 2017: 31), no es difícil ver que Delicado sustituye al gallo francés por el animal correspondiente que simboliza a España: el águila. El águila de san Juan fue elegida como emblema por la princesa Isabel y luego incorporada al escudo de España, pero unida siempre al reino de Castilla; se le sacaron las patitas (que también figuraban en el sello de Isabel como princesa), y no hay duda además de la fuerza que gana en el lomo en esos años de conquistas. El nombre del águila, femenino (porque «aguilucho» es el nombre del pollo del águila), obliga a Delicado a buscar otro masculino con resonancias heráldicas, y elige el de Rampín, que podríamos asociar al león rampante, pero que no equivale a él porque el león solo representa a una parte de los reinos de Castilla. Y hay que sumar un nuevo dato: Gonzalo es señor de Aguilar tras la muerte de su hermano Alfonso; Gonzalo es el segundón, que en Córdoba se llama «pelón», como recoge el *Diccionario de autoridades*, y en nueva dilogía veremos cómo la principal actividad de Lozana es la de pelar cejas haciendo honor a la condición del personaje cuya transmigración y máscara es. Incluso el nombre Azuaga que le aplica Lozana una vez a Rampín nos lleva al padre de María Manrique, la esposa de Gonzalo, porque Fadrique Manrique era comendador de Azuaga.

Después de ver el complejo juego literario que Francisco Delicado ha llevado a cabo para crear a sus dos personajes, a la Lozana Andaluza y a Rampín, estamos ya en disposición de empezar a tirar de las máscaras para ir desvelando algo de lo mucho que esconde el *Retrato*. Una tradición literaria lo avala, el diálogo de Luciano y sus imitaciones erasmistas, y eso nos permite ver su formación literaria, su inclinación ideológica y también nos da un aviso esencial: hay personajes reales, pero también alegóricos; y mezcla tiempos, espacios, porque su objetivo no es crear una ficción coherente, una fábula con sentido, sino unir pasquines contra personajes políticos de la época, españoles relacionados con Italia e italianos, pertenecientes al gobierno religioso y al civil, grandes políticos de esa compleja realidad histórica en Italia de fines del XV y las tres primeras décadas del siglo XVI.

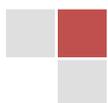
Son dos los personajes que reciben las más agudas flechas, y no son contemporáneos: Fernando el Católico y Clemente VII. El rey Católico fue quien le quitó a Gonzalo Fernández de Córdoba el mando del reino de Nápoles en 1507, tras todas sus conquistas, y le ordenó regresar a España; en 1512 fingió que le daba el mando de una armada para volver a Italia, y mientras el Gran Capitán en Málaga reunía a los hombres (a los que él mismo tuvo luego que pagar), Fernando encomendaba al duque de Alba la conquista de Navarra. Fue la reina Juana la que le dio el señorío de Loja, en donde se retiró el gran militar. Tanto el rey Católico como su segunda mujer, la francesa Germana de Foix, se convierten en blanco de virulentas dianas en el texto del *Retrato*.

El odio contra Clemente VII queda enmarcado, en cambio, en los hechos políticos que vivió Francisco Delicado. El Gran Capitán muere en noviembre de 1515, y Fernando el Católico en enero de 1516; pero el pasquín sigue vivo. Se lo dedica –en la epístola añadida al final–, también de forma críptica, al cardenal Pompeo Colonna, al que el Emperador nombra lugarteniente del reino de Nápoles en 1529. Pompeo Colonna es el «señor Capitán del felicísimo ejército imperial» a quien presenta su obra, y acaba diciéndole: «Esto digo, noble señor, por que los reprochadores conozcan mi cuna, a los cuales afectuosísimamente deseo informar de las cosas retraídas, y a vuestra merced servir y dar solacio, la cual Nuestro Señor próspero, sano y alegre conserve muchos y felicísimos tiempos» (Delicado 2017: 215); es precisamente la palabra «próspero», que disuena en ese lugar, la que nos lleva al tío y protector de Pompeo Colonna, Próspero Colonna, que combatió a las órdenes del Gran Capitán en Ceriñola y Garellano (murió en 1523); Pompeo atacó a Clemente VII en el primer saqueo de Roma en septiembre de 1526, y participó en el Saco del 27. Volvemos, por tanto, a los amigos de Gonzalo Fernández de Córdoba y a Nápoles, que es el punto de partida de todo el *Retrato*.

5. El primer blanco de los pasquines: Fernando el Católico

Rampín habla de sus dos amos a Lozana: «Pensá que yo he servido dos amos en tres meses; que estos zapatos de seda me dio el postrero, que era escudero y tinié una puta». El escudero le despide porque cree que le ha robado unas sorbas, y concluye Rampín: «Y como no hice partido con él, que estaba a discreción, no saqué sino estos zapatos a la francesa», XV (Delicado 2017: 52). Poco después, en el XVII, el autor le preguntará: «¿Y a vos no os conocí yo en tiempo de Julio segundo en plaza Nagona, cuando sirviedes al señor canónigo», y Rampín le dice que sí, pero que estuvo poco; el autor le recuerda «moliendo no sé qué» (Delicado 2017: 58). Como sabemos que Rampín es el águila, el símbolo del reino de España, pero asociado esencialmente al de Castilla, no es difícil ver a qué dos señores sirve en tres meses, y lo hace después de la muerte de Felipe I de Castilla el 25 de septiembre de 1506, el esposo de Juana I de Castilla (declarada incapaz por su enajenación mental en junio de 1506); como Fernando Católico está en Nápoles, Cisneros gobernará el reino de Castilla desde octubre de 1506 a julio de 1507.

El primer señor al que sirve Rampín es un canónigo y lo hace en tiempos del papa Julio II (1503–1513), y el segundo tiene una puta, lo despide y lo único que logra de él son unos zapatos a la francesa. Luego le mostrará a Lozana la piedra que le robó él a la puta, que es un diamante, y se la darán a vender a Trigo, que irá rebajando el precio hasta dejarlo en la cuarta parte de lo que le piden (y como ese personaje vende seda, tampoco es el judío que dice la máscara; y el nombre que tiene –pan– junto con el de su mujer, Tina –o vino–, nos llevan a la clave de lectura).



El señor canónigo es el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, que fue regente de España tras la muerte de Felipe el Hermoso. Y el escudero que le regala unos zapatos a la francesa y que tiene una puta es Fernando el Católico, casado por poderes en octubre de 1505 con la prima del rey Luis XII, Germana de Foix, como resultado de la alianza con el rey francés del tratado de Blois del 12 de octubre de dicho año, según la cual el reino de Nápoles pasaba a los hijos que pudieran tener o, si no tenían descendencia, volvía a Francia; es esa amistad con la enemiga Francia la razón del regalo de los zapatos a la francesa. Y la clave de identificación no es solo que es el segundo amo al que sirve Rampín en tres meses, sino el diamante que se le cae a la puta, porque de todos era conocida la gran afición de Germana de Foix a las joyas, cuyo inventario da sobrado testimonio (Crüilles 2007: 308–336).

Los otros encuentros con máscaras de Fernando el Católico los va a tener la propia Lozana. Al llegar a Roma, entre las españolas que la maltratan, está una «puta vieja barbuda estrellera», y como dice de ella «que es estada mundaria toda su vida», vemos que es la misma puta vieja santiguadera con que se topa más adelante, en el mamotreto XVIII, y ahí figura una clave diáfana para la identificación. Lozana, al verla venir, dice: «Mirá allá cuál viene aquella vieja cargada de cuentas y más barbas que el Cid Ruy Díaz.» (Delicado 2017: 62). Y la palabra esencial para saber de quién se trata es «cuentas». Pero es mejor oír directamente el sabrosísimo diálogo entre ambas:

VIEJA ¡Ay, mi alma, parece que os he visto y no sé dónde! ¿Por qué habéis mudado vestidos? No me recordaba. ¡Ya, ya! Decime, ¿y habeis hecho puta? ¡Amarga de vos, que no lo podréis sufrir, que es gran trabajo!

LOZANA ¡Mirá qué vieja raposa! ¡Por vuestro mal sacáis el ajeno!, ¡puta vieja, cimitarra, piltrofera, soislo vos dende que nacistes, y pésaos porque no podéis! ¡Nunca yo medre si vos decís todas esas cuentas!

VIEJA No lo digáis, hija; que cada día las paso siete y siete, con su gloria al cabo.

LOZANA Así lo creo yo, que vos bebedardos sois. ¿Por qué no estáis a servir a cualquier hombre de bien, y no andaréis de casa en casa?

VIEJA Hija, yo no querría servir donde hay mujer, que son terribles de comportar; quieren que hiléis para ellas y que las acompañéis. Y «haz aquí y tomá allí», y «esto no está bueno». Y «¿qué hacéis con los mozos?» «¡Comé presto y vení acá!» «¡Enjaboná y mirá no gastéis mucho jabón!» «¡Jaboná estos perricos!». Y aunque jabonéis como una perla, mal agradecido, y nada no está bien, y no miran si el hombre se vido en honra y tuvo quien la sirviese, sino que bien dijo quien dijo que no hay cosa tan incomportable ni tan fuerte como la mujer rica (Delicado 2017: 62).

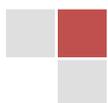
La dilogía de «cuentas» nos lleva a las que reclamó al Gran Capitán Fernando el Católico, y la dama a la que la vieja se lamenta de haber servido es Isabel la Católica; la orden de «jabonar los perricos» tiene que leerse a la luz del insulto que se aplicaba a los judíos en esos tiempos de su expulsión y a la limpieza de su linaje. El llamar a la vieja

puta «bebedardos» dibuja la condición que caracteriza al personaje, la de ser envidioso, porque una de las coplas del debate de Razón contra Voluntad que escribió Gómez Manrique, al hablar de la Caridad como remedio de la Envidia, dice: «esta te defenderá / de los dardos envidiosos» (2003: 544); esos son los dardos que bebe la vieja puta contadora, y ese fue el comportamiento que está denunciando ese pasquín: la envidia de Fernando el Católico hacia el Gran Capitán, que le llevó a desposeerlo del virreinato de Nápoles, que él había librado de la dominación francesa. Todavía reaparecerá Fernando el Católico aunque brevemente y con una alusión tan críptica que hay que seguir la vida de su segunda esposa y su presencia en la novela para poder entenderla.

Germana de Foix es la emparedada que está haciendo carne de membrillo (mamotreto XXVII), y Lozana, que pasa por delante y la ve, no se sorprende de ello porque dice «que es valenciana». Un Notario se lo comenta a Beatrice, que es el nombre que tiene la emparedada (por antífrasis de la Beatrice de Dante era nombre de puta, al igual que sucede con el de Lucrecia), y se dirige a ella diciéndole: «Qué te parece, germaneta? La Lozana pasó por aquí y te vido»; y ella replica: «¿Y por qué no entró la puta moza? ¿Pensó que estaba al potro?». La escena se cierra con las palabras de Lozana, que sentencia: «Más vale puta moza que puta jubilada en el públique» (Delicado 2017: 97). El vocativo «germaneta» es la clave de identificación, y a él se le une su condición de valenciana porque Carlos V la nombró virreina del reino de Valencia, en donde siguió con la represión contra la revuelta de las Germanías, de ahí que haga «carne de bembrillos», donde hay que leer la palabra como diminutivo de «miembros». La tercera referencia a Valencia está en la mención al públique o burdel, porque era famoso el de tal ciudad. Pero queda un término, «potro», que funciona como diología en el texto: se refiere por una parte al potro como tormento aludiendo de nuevo a la represión llevada a cabo por la virreina, pero en realidad está escondiendo la referencia principal, que reafirma la clave de identificación antes comentada. Y para verlo tenemos que ir a otro pasaje de la obra, a la conversación entre Blasón (que es la máscara del duque de Borbón) y Lozana del mamotreto XXXV, que desemboca en esta frase clave: «¿Por qué aquella mujer no ha de mirar que yo no soy Lazarillo, el que cabalgó a su agüela, que me trata peor, voto a Dios?» (Delicado 2017: 118).

Como aclaro en mi edición de *La vida de Lazarillo de Tormes*, «Lazarillo, el que cabalgó a su agüela» es el emperador Carlos V (Valdés 2016: 75), y esta alusión apuntaba muy alto, bien es cierto que se ponía en boca de Blasón, que escondía a Carlos de Borbón, el duque de Borbón que murió en el asalto de Roma, como allí indico. Los cortesanos de esos años sabrían muy bien la relación amorosa que hubo entre el joven rey Carlos, al entrar en España (1517), y la viuda de su abuelo Fernando el Católico, la bella Germana de Foix, de la que nacería Isabel de Castilla.

Delicado llama «Lazarillo» al joven Carlos –de ahí el diminutivo– que es quien se acostó con su «abuela» (solo doce años mayor que él); y es Lázaro porque sufre el mal francés, aunque en él tiene también sentido figurado: el mal que sufría entonces Carlos era tener como enemigo al rey de Francia (o si se prefiere, el mal napolitano, que era lo



mismo y por la misma razón). En todo el *Retrato* se juega con las dos acepciones: en la superficie prostibularia es la sífilis, pero en los pasquines del fondo el mal francés siempre se refiere a la enemiga Francia.

El emperador es, pues, el «potro», un término del campo semántico del «cabalgar», que también subraya esa juventud frente a la que había sido su abuela por el matrimonio con Fernando el Católico. Y esa palabra «potro» nos permite descifrar otro pasaje todavía más difícil en el que se alude de nuevo al rey porque se le llama «potroso» por esta razón. En el mamotreto XXIX, un paje senés llama la atención de Lozana, y ella le dice que está «enojada porque me contrahicistes en la comedia del carnaval»; pero él se disculpa y da razón de lo que hizo disfrazado con las ropas que Lozana había prestado: «¿No vistes que contrahicieron allí a muchos? Y ninguna cosa fue tan placentera como vos a la gelosía reputando al otro de potroso; que si lo hiciera otrie, quizá no mirara así por vuestra honra como yo» (Delicado 2017: 100–101). Este paje senés es el duque de Amalfi, Alfonso II Todeschini Piccolomini, de noble y antigua estirpe senesa y a la vez vinculada desde su abuelo Antonio con la casa real napolitana (su padre era Alfonso I duque de Amalfi y su madre Giovanna de Aragón). Fiel al emperador, en 1528 apoya al príncipe de Orange para el mando de Nápoles e interviene en la contienda, y en 1529 el Emperador le da el mando supremo de las tropas de Siena. El escenario es de nuevo Nápoles para ese carnaval de máscaras de distintos tiempos, donde el duque de Amalfi, disfrazado de Lozana, es decir, en nombre del Gran Capitán, llama «potroso» a Fernando el Católico, aludiendo a que su nieto, el potro, ha cabalgado a su viuda. Y con ello está mirando por la honra del militar en ese insulto a quien lo destituyó. El rey es, por tanto, ese «otro» al que le atribuye la condición de «potroso».

La máscara del emperador aparecerá también como caballero visitando, por fin, a una «cortesana favorita», a la que Lozana trata con mucho respeto y que esconde al papa Adriano VI (Delicado 2017: 89). Lozana, entusiasmada por su presencia, alaba también sus «caballadas», y en ese caso hace un guiño a un pasaje de *El Cortegiano* de Castiglione (Venecia, 1528). Miser Bernardo censura que caballeros, muy desenvueltos, digan, delante de mujeres, gracias y agudezas deshonestas, y cuenta lo que hacía poco en Ferrara, en un convite delante de muchas damas, un senés –¡precisamente un senés!– le dijo a un florentín: «Nosotros hemos casado a Sena con el Emperador y hémosle dado Florencia en dote»; y el florentín le contestó: «Siena sarà la prima cavalcata (alla franzese, ma disse il vocabulo italiano); poi la dote si litigherà a bell'agio» (Castiglione 1994: 301). Vemos bien a qué se refiere con «cabalgar» en el sentido francés, y a esas «caballadas» se refiere Lozana, y las alaba porque las da la misma persona: el emperador.

Así es el *Retrato de la Lozana Andaluza*, una serie de pasquines agudísimos que fluyen escondidos debajo de la capa novelesca; por eso esta a menudo no ofrece trabazón y sí incongruencias, porque Francisco Delicado se ve obligado a forzar esa apariencia para decir lo que quiere decir en esas agudísimas sátiras políticas emboscadas, de las que solo he podido ofrecer aquí una breve muestra.

Snežana Jovanović¹
Doctora por la Universidad Complutense de Madrid
España

MUJERES, VESTIDOS Y MODAS EN EL UNIVERSO DE WENCESLAO AYGUALS DE IZCO

Resumen

Este trabajo es un intento de aproximación a la obra de Ayguals de Izco y a la sociedad decimonónica representada en su narrativa a través del análisis de las costumbres y modas que imperaban en España, sobre todo en Madrid de los mediados del siglo XIX. Nuestras observaciones se centran en su famosa trilogía (*María o la hija de un jornalero*, *Marquesa de Bellaflor o el niño de la Inclusa*, *Palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores*) y en otras tres novelas: *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, *Los pobres de Madrid* y *La Justicia divina o El hijo del deshonor*.

Palabras clave: Ayguals de Izco, moda, costumbres, novela por entregas, sociedad española.

WOMEN, DRESSES AND FASHION IN WENCESLAO AYGUALS DE IZCO'S UNIVERSE

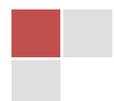
Abstract

This essay is an attempt of approach to the work of Ayguals de Izco and nineteenth-century society represented in his narrative through the analysis of prevailing customs and fashion in mid-nineteenth-century Spain. Our analysis is based on his famous trilogy (*María o la hija de un jornalero*, *Marquesa de Bellaflor o el niño de la Inclusa*, *Palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores*) and three other novels: *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, *Los pobres de Madrid* and *La Justicia divina o El hijo del deshonor*.

Key words: Ayguals de Izco, fashion, customs, serial novel, Spanish society.

Ayguals de Izco, el gran cronista de su tiempo, pintor de las costumbres y de la realidad española, no pudo menos que dejar constancia de las modas de la época, ya que la moda, igual que las costumbres, es un elemento importante de la cultura de un pueblo, de su sociedad e idiosincrasia. Su preocupación por presentar de manera objetiva todo lo

¹ jovanovic.nena@gmail.com



que le rodea se expresa en la pintura de diversos aspectos de la vida cotidiana que incluyen desde las costumbres que define como «sociales», hasta los hábitos y comportamientos en la vida privada. Sus dotes de observador minucioso destacan sobre todo en los retratos de los numerosos personajes que desarrolla en sus voluminosas novelas. Estas descripciones cumplen un variado haz de funciones: en primer lugar sirven para la pintura moral y física de los personajes y para distinguir la clase social a la que pertenecen, y luego para plasmar y mostrar los formalismos convencionales de la sociedad y el sentido de disfraz y falsedad en las relaciones humanas. Es bien conocida la vena práctica y emprendedora del escritor vinarocense al que muchos investigadores consideran el precursor del marketing moderno. Por eso no sorprende que muy pronto se diera cuenta del hecho de que las mujeres paulatinamente se estaban convirtiendo en una parte significativa del público lector de las novelas. Valiéndose de su casa editorial y del buen conocimiento de los gustos del público, se empeña en ofrecerles contenidos que responden a sus intereses. Es consciente de que los detalles sobre la moda son uno de los elementos que atrae al público lector femenino, de ahí que predominen las descripciones de la moda femenina. A menudo se afirma que los autores de la afiliación de Ayuals nunca se fijan en la manera de vestir de los hombres y «solo se interesan por la mujer, sus ropas, joyas, casas, coches» (Carmona González 1990: 185), pero en el caso de nuestro escritor esta afirmación es poco aplicable, dado que proporciona muchos detalles de los trajes masculinos, de lo que visten no solo en la sociedad, sino también en la privacidad de sus hogares, complementos como guantes o pañuelos, pinceladas sobre la moda de peinar, modelar bigotes y barbas. Sin embargo, hay que reconocer que la profusión de detalles es más característica en la descripción de los atuendos femeninos. Un retrato del escritor que hemos conseguido rastrear en el periódico madrileño *La Voz*, publicado el 19 de noviembre del 1928, cincuenta años después de su muerte, podría echar algo de luz sobre el origen de su interés por la moda, numerosas referencias a la indumentaria y la prolijidad de detalles en las descripciones de los atuendos de sus personajes. El autor del artículo, Juan López Núñez enfatiza tanto algunos rasgos de su carácter, como los de su aspecto físico:

Ayuals de Izco gustaba de vestir muy bien. Con una *pose* a la francesa, imitaba en la indumentaria a sus hermanos los folletinistas de la vecina República. Así con una apostura señorial a lo Ponson du Terrail, se complacía en retratarse en una actitud aristocrática, pero desdeñosa para todos los principios admitidos hasta entonces. Parecía que deseaba que todos lo creyesen dueño y poseedor de todos los secretos del mundo que fustigaba.

¿Qué es lo que llevan las mujeres?

Sus atuendos dependen de la clase social a la que pertenecen, igual que de la ocasión para la que se visten. En la prensa de la época, revistas de moda o manuales de

protocolo se publicaban las reglas de cómo ir bien vestido. La prolijidad de detalles con la que el escritor describe la vestimenta femenina hace pensar a varios investigadores que Ayguals los consultaba buscando la inspiración para los atavíos de sus personajes femeninos. Para hacer presencia en la sociedad en algún evento diurno, los vestidos suelen ser largos y vaporosos, sobre todo en verano. En 1834 en la carretela abierta de la marquesa de Turbias-Aguas, María acapara la atención de todos los presentes en el paseo del Prado con su sencillez, pero elegante vestido. En esta descripción aparecen algunas prendas típicas del vestuario de la época:

[...] la falda de su precioso vestido era de precioso tafetán con listas de color de rosa sobre fondo castaño; *spencer* de raso negro con *jockeys* en las mangas de transparente gasa; chal de cachemira de Persia que caía en gracioso y undulante abandono, como queriendo descubrir la angosta y flexible cintura de aquella candorosa joven, formaban el traje de María. (*María* t. I: 195)

El *spencer* es una chaquetilla corta, en España más conocida como juboncito, que se usó como prenda de abrigo cuando se impuso la moda de los vaporosos y finos vestidos camisa. El de María, la protagonista de la trilogía de Ayguals, lleva un adorno adicional – *jockeys*, especie de hombrera o sobremanga semejante a la del traje de jinete profesional. El chal de cachemira es un complemento lujoso e imprescindible en la moda burguesa de la época. Suelen ser de las India o de Persia. Otro detalle que señala Ayguals es la «angosta y flexible cintura», el ideal femenino de la época. Por eso la forma de la falda, mangas anchas y otros detalles de los vestidos que se llevan, acentúan esta parte del cuerpo. En casi todas las descripciones de los personajes femeninos se hace referencia a la cintura, sobre todo si son chicas jóvenes. Igualmente, en la pintura de las mujeres ya de edad avanzada, si son personajes negativos, la ausencia de la misma en su cuerpo le sirve para ridiculizarlas. Parece que la cintura y estatura delgada están bien vistos en los cuerpos masculinos también: «Los jóvenes del día, lo sacrifican ustedes todo al buen parecer. Ya se ve, como es moda ser delgados, y tener buena cintura como las mismas señoritas a quienes tratan de agrandar, se abstienen de comer hasta el extremo de perder el color y quedarse en los huesos» (*Los pobres de Madrid*: 72). Con el mismo fin de destacar la cintura se utilizan los miriñaques que, aunque muy poco prácticos, han marcado todo el siglo XIX. Por ese motivo solo formaban parte de los vestuarios de las mujeres de las clases altas que llevaban una vida ociosa. A este invento Ayguals se refiere como «ahuecador», ya que servía para dar volumen o ahuecar la falda. La siguiente cita es una de las pocas en la que se alude a esta prenda interior o, mejor dicho, estructura:

Un abrigo de terciopelo negro contrastaba con la blancura del camisolín y de las mangas bordadas, cubriendo pecho y espaldas de un modo violento producido por cierto promontorio natural que se elevaba por un lado más que por otro, desnivelando de una manera notable las proporciones de hombros y espaldas. La

falda de su vestido de raso azul abultada por su correspondiente ahuecador, estaba adornada con tres volantes. Este volumen recibía el nuevo aumento de un enorme manguito, donde la heroína tenía metidas las manos ya resguardadas por los indispensables guantes pajizos. (*Los pobres de Madrid*: 387–388)

No es casual que le ponga esta prenda que no se ha ganado su simpatía a la tía Manuela, uno de los personajes negativos que presenta los rasgos de las antiguas celestinas. En más de una ocasión expresa odio hacia las mujeres viejas, sobre todo si son malvadas como esta. Además de ser inmoral, vieja y jorobada, es culpable de ir vestida a la última moda procedente de París, lo que le convierte en el blanco de burla del escritor. Es contraposición al ideal femenino y reúne todas las características indeseables en una mujer, lo que se refleja en su atuendo: recargado, excesivo, superabundante, todos sinónimos de mal gusto en opinión de nuestro escritor

Ayuals demuestra muy buen conocimiento tanto de la moda femenina, como de las telas y complementos. En el corto ejemplo anteriormente citado, aparecen hasta tres telas diferentes: tafetán, raso, cachemira. Siempre se fija en la tela como si la belleza de los tejidos fuera más importante que el diseño. La tela que más aparece es raso, seguido de seda. Para ir a la ópera María y su hermana Rosa eligen vestidos de raso: la primera, uno de color morado oscuro con el cuello de encaje y Rosa un vestido de color lila con tres volantes (*Marquesa de Bellaflor* t. I: 35). El autor señala su elegancia y buen estilo ya que se «separan de esa costumbre vulgar y de mal gusto» de ir «ataviadas idénticamente» siendo hermanas. El muaré (moaré) o *moiré* como lo llama Ayuals, es uno de los tejidos favoritos de los nobles y de la alta burguesía. Es un tejido refinado y muy costoso, fabricado con seda y de compleja elaboración. Por su precio elevado ni los más poderosos podían llevarlo todos los días y lo reservaban solo para las ocasiones especiales, bailes y fiestas, situaciones cuando había que demostrar el poderío y cierta posición en la sociedad. El día de su boda, la reina Isabel II brilla en un vestido de muaré blanco «con tres órdenes de blonda argentina» (*Marquesa de Bellaflor* t. II: 291). Esta tela también se encuentra en algunos complementos de moda: María para la visita del marqués de Bellaflor «miró si tenía bien colocado el medallón que llevaba pendiente de una cinta negra azulada de moiré» (*María* t. II: 18).

Por otro lado, los vestidos de los pobres suelen ser de las telas gruesas, resistentes, más baratas y lavables como son mahón, estameña y percal, dado que deben cumplir por encima de todo su función principal, la de abrigar y proteger. El predominio de los colores oscuros, sobre todo negro y marrón, podría explicarse por motivos igual de prácticos: la suciedad y las manchas se notaban menos. El pintor Lucas sueña con ver a su novia, la ramilletera Carmen, en uno de esos ricos vestidos de seda que lucen las señoritas de las familias adineradas, pero la ramilletera, mucho más realista que su novio, responde: «Mejor es percal, que se lava cuando se ensucia» (*Los pobres de Madrid*: 84). A diferencia de las chicas de familias ricas, lo más habitual para las jóvenes y mujeres pobres era tener un traje que llevaban todos los días y como mucho alguna prenda para las festividades. Todo lo que posee María, la hija un jornalero, son «dos vestidos de percal,

uno muy oscuro y otro de color de mahón con listas moradas; y una mantilla bastante deteriorada completaban las galas de aquella virtuosa caricatura, que a pesar de la escasez presentábase siempre bien compuesta y limpia» (*María* t. I: 136).

El característico dualismo moral de Ayguals de Izco también se refleja en los vestidos de los personajes de procedencia humilde: a los buenos, virtuosos y morales, los retrata con vestidos pobres, pero siempre impecablemente limpios; en los malos al contrario insiste en la falta de aseo. Con el mismo fin, a menudo señala la relación entre el espacio en el que viven los pobres y su vestuario como en el caso de María en cuya casa «notábase el mayor aseo, tanto en los pocos y ordinarios muebles que había en ella, como en los remendados vestidos» (*María* t. I: 28). Los más menesterosos, entre los que encontramos la gente decente sin trabajo, pero también prostitutas y otros tipos que se mueven en los márgenes de la sociedad, carecen tanto de medios, como de ganas para pensar en lo que llevan puesto. La ropa es para ellos una necesidad y cumple solo una función práctica; sus andrajos, ropa rota y desaliñada tiene que protegerles del frío del invierno y los calores de verano. Las mujeres del figón de la tía Marciana pertenecen a este grupo, la mayoría no lleva medias, algunas ni zapatos, «vestían trajes asquerosos, llenos de roturas, que dejaban ver el atezado cutis de sus descarnados cuerpos» (*María* t. II: 44).

Vestir a la española y vestir a la francesa

Vestir a la española ya no está de moda. Los pocos que siguen apegados a los usos de los trajes populares suelen ser los mayores o la gente del pueblo que viviendo en Madrid no ha cambiado sus costumbres antiguas, lo que se evidencia en su manera de vestir. En Ayguals encontramos varias referencias a los trajes de otras zonas de España, sobre todo de Andalucía. La señora Damiana, vestida de macarena, «todavía presumía con su zagalejo corto, mantilla de ancha tira de terciopelo echada a la espalda, peineta terciada y cesto de trenzas» (*María* t. I: 118)². Para una fiesta Juanilla también aparece vestida de macarena «con su zagalejo corto, mantilla terciada, castañuelos en los dedos y una guitarra» (*Bruja de Madrid* t. I: 235). Los jóvenes madrileños, ni siquiera de las clases trabajadoras, ya no lo llevan a diario, lo lucen en los días de fiesta o para ir a los toros. Théophile Gautier en su libro recoge estos cambios, quejándose de los cambios operados en España y de que ya no había verdaderas manolas en las calles de la capital³. Ayguals

² Idéntica descripción encontramos en Mesonero Romanos (1842: 82–83): «[...] parecía la otra moza como de veinte y dos, esbelta y rozagante, con su zagalejo corto mantilla de ancha tira de terciopelo echada a la espalda, peineta terciada y cesto de trenzas en la cabeza».

³ T. Gautier (1985: 96–97): «La manola es un tipo desaparecido, como la griseta de París, como las transtiberinas de Roma; existe aún, pero despojada de su carácter primitivo. Ya no lleva su traje atrevido y pintoresco [...]. He buscado la manola pura sangre por todos los rincones de Madrid: en los toros, en el

lamenta y critica este afán de abandonar lo auténtico y lo único de las españolas para imitar las modas foráneas. Para él, «la verdadera elegancia está en tener el gusto propio» (*Justicia divina* t. I: 500). La manola de Ayuals a menudo añora una vida lujosa de paseos, teatros, siente desdén por las prendas típicamente españolas, contagiada por las influencias venidas de fuera y sigue ciegamente modas foráneas. Tal es el caso de Toñica la Garbosa que intenta cambiar su apariencia vistiendo elegantes vestidos, pero su origen delata el comportamiento y cierto descaro.

[...] Estaba hechicera cuando iba sencillamente vestida del traje negro y mantilla blanca o viceversa, pero el afán de enaltecerse por la riqueza y forma de vestidos, afán general en las mujeres, y que perjudica a las que están dotadas de cierta donosura y donaire peculiares de las españolas, hacíanla seguir escrupulosamente las modas de París, esto es de los figurines de París [...]. (*Justicia divina* t. I: 500)

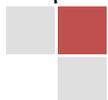
Otro rasgo característico es su propensión a reñir por todo, porque la manola más que un tipo de mujer es un carácter. Ayuals en sus novelas alude a la evolución de la manola en loreta, suele referirse a este tipo como «una de estas que en otros tiempos se llamaban manolas» (*Los pobres de Madrid*: 86).

En general, los ricos y aristócratas imitan las modas parisinas, los ricos nuevos y los menos adinerados imitan a los nobles en el vestuario. Ayuals en esta imitación distingue diferentes grados que siempre tienen que ver con la salida de tono y falta de medida. Como todo en la sociedad, las modas tienen sus reglas y los que no las respetan se arriesgan a provocar malos comentarios y quedar en ridículo. Las pobres loretas, por su pobre origen confunden los modelos con figurines, les falta «señorío» e intentan compensarlo con los consejos de los periódicos sobre la moda. Este quieroy no puedo también está criticado por Ayuals, los vestidos ricos no son suficientes, hay que saber cómo y cuándo ponerlos:

Para ellas no había diferencia en las horas del día. Las distinciones de los trajes de negligé, de paseo, de tertulia o de baile les eran de todo punto desconocidas, y creían que para parecer señoras, era preciso mostrarse a todas horas engalanadas de prendas de mucho valor. (*Bruja de Madrid* t. I: 281)

Una prenda que adquiere una relevante importancia en el siglo XIX es la mantilla. Anteriormente considerada como característica del pueblo, en esta época entra en los vestuarios de las damas de la corte y de los altos estratos sociales en diversos actos sociales, gracias a la influencia de la reina Isabela II. Para Ayuals la mantilla es el símbolo de las clases populares y de lo español, pero también representa un punto de conciliación entre las clases por ser prenda preferida de todas las mujeres, tanto pobres como las ricas.

jardín de las Delicias, en el Nuevo Recreo, en la fiesta de San Antonio, y no he podido hallar ni una completamente castiza».



La mantilla es obligatoria como pieza para lucimiento en la calle incluso para las mujeres más pobres: Paquita la florera, aunque en situación precaria tiene en su posesión esta prenda tan importante. Es regalo de su vecina y amiga señora Águeda. Para un paseo en carretela con la marquesa de Bellaflor luce su mejor vestido y su mantilla nueva. La corrida de toros o la fiesta de San Isidro son los escenarios predilectos del escritor por su carácter democrático porque es ahí donde es posible ver todas las capas de la sociedad española y donde «la fastidiosa etiqueta estaba prohibida, confundíase el frac con la chaqueta, el chal con la mantilla de manola, no había distinciones de sexo ni edades» (*María* t. I: 236).

Complementos y peinados

En los atuendos de las jóvenes de las clases adineradas, claramente, se nota mayor variedad de complementos: sombrillas, sombreros, guantes, abanicos y joyas. De la sombrilla apenas hay menciones, la única que hemos localizado pertenece a la ya mencionada Toñica y le sirve al escritor para ridiculizar los intentos de la loreta de aparentar una gran señora: «la sombrilla, que sin hacer gran sombra, amenaza saltar los ojos de los transeúntes que traten de admirar muy de cerca los encantos de la beldad» (*Justicia divina* t. I: 500).

Para una dama salir a la calle sin guantes era inapropiado e impensable. Los había de todos los colores, de acuerdo con la ocasión y el color del vestido pero predominaban los colores claros. En las novelas analizadas con más frecuencia son blancos, como los que llevaba la reina María Cristina o pajizos. Los de buena calidad tenían que ser de cabritilla. Era habitual llevar las sortijas y brazaletes encima de ellas. A pesar de ser uno de los elementos obligatorios del atuendo de la época, los guantes femeninos no atraen demasiado la atención de Ayguals. Su función es más destacar las joyas que llevan los personajes o su elegancia que el mismo complemento.

Ayguals presta menos atención al sombrero femenino que al masculino, a lo mejor porque este complemento tenía entre algunas clases la alternativa de la mantilla. Aún así, de sus novelas se puede deducir que para su uso también existían reglas. Aunque se usaban en todos los lugares y todas las ocasiones, el tipo de sombrero y material del que estaba hecho dependían del momento del día, de la situación y de la circunstancia, cuanto más formal, más formal era el sombrero. María para la ópera lleva un sombrero del mismo color que su vestido, «guarnecido de triple punta» con el único adorno de una cinta y una pluma (*Marquesa de Bellaflor* t. I: 35). En otra escena el mismo personaje vemos con el «sombbrero de paja» como intenta huir con el negro Tomás de la casa de la marquesa Turbias-Aguas (*María* t. II: 158). A veces los sombreros tenían un velo como el que lleva la tía Manuela, el suyo es de terciopelo azul con «el velo blanco de seda moteado» (*Bruja de Madrid* t. II. 387). Toñica la Garbosa se olvidó de su mantilla para

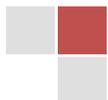
llevar el sombrero a la francesa «que se desprende del moño a guisa del gorra de cuartel en cabeza de quinto, dejando toda la frente en el intemperie» (*Justicia divina* t. I: 500).

El elegante complemento de abanico al principio tuvo un papel práctico, servía para darse aire y refrescarse. Con el tiempo se acentúa su función decorativa y en el siglo XIX, sobre todo durante la regencia de María Cristina, se convierte en uno de los complementos imprescindibles en el atuendo de las damas. Aunque no es un invento español, «es mueble de grandes recursos para las coquetas españolas» (*Bruja de Madrid* t. I: 404), Según Ayguals, lord Byron no se quedó inmune ante su belleza, como sus armas cita la mantilla y el abanico que se convierte en «puñal homicida» de la coquetería española (*Justicia divina* t. I: 71). Al contrario de lo que se podría esperar, el vinarocense no se detiene en la pintura de los detalles de los abanicos; el de la reina describe simplemente como «de valor inmenso». No sabemos casi nada de su aspecto, sobre las telas que se utilizaban o las imágenes pintadas. En sus novelas el abanico suele aparecer en las escenas que describen el comportamiento coqueto de las mujeres. Elisa aprendió este arte de su madre y Ayguals siempre la representa con uno. A veces le sirve para esconder su mirada, otras para fingir rubor o para expresar impaciencia abriéndolo y cerrándolo. De todos los movimientos, el de abrir y cerrar el abanico, es el que con más frecuencia expresa la coquetería para Ayguals.

Entre las joyas Ayguals señala las perlas como joya por excelencia: «Las perlas... ¡oh! Las buenas perlas son de última moda... es lo más distinguido que se usa en el día... ¡Y qué bien están a las rubias! ¡Qué hermoso contraste forman con su tez de nieve y sus adorados bucles!» (*Los pobres de Madrid*: 438). El marido, en algunos casos amante, lograba elevar la distinción de su mujer cuando le regalaba joyas de oro, plata y piedras preciosas que realzaban su rostro. El arma más poderosa que utilizan los calaveras para conquistar alguna joven sin experiencia, de humilde origen son precisamente las joyas. Entre los aderezos de las mujeres de Ayguals de Izco encontramos sortijas, brazaletes, collares de variadas piedras. Matilde, modista de Lavapiés, se queda impresionada por la diversidad y la belleza de los regalos de Enrique expuestos en su tocador. A pesar de que su intuición le dice que se está engañando, ella quiere creer que todo el espectáculo es una prueba de amor y de sus intenciones de casarse con ella, mientras Enrique tiene otros planes:

¡Qué hermosas sortijas!... ¡Qué pendientes!... ¿Y este collarcito con su cruz de brillantes? ¡Oh! ¡Qué mono es!... Pero nada... nada como este riquísimo aderezo de rubíes... ¡Cómo me gustan a mí los rubíes!... Veamos lo que hay en esta cajita... ¡Otro collar con tres hileras de piedras! ... Y su correspondiente alfiler... y sus pendientes prolongados... ¡Qué bien me sientan a mí las perlas! (*Justicia divina* t. I: 418)

Todos los vestidos de gala van acompañados de alguna pieza de joya cuya calidad, tamaño y belleza dependen del estado financiero del que lo lleva: Elisa la marquesita de Verde Rama luce un collar de brillantes que destaca su «cuello de cisne» (*Bruja de Madrid*



t. I: 149). Rosa en la ópera luce sobre los guantes unas pulseras de tres hileras de topacios engastados en oro (*Marquesa de Bellaflor* t. I: 116). Las que no tienen dinero, marido ni protector llevan «perendengues falsos» que «el mismo efecto producen que si fueran de brillantes». A Juanilla sus «joyas» le han costado catorce reales, pero la bisutería es más difícil de mantener, hay que sacarle brillo con un trocito de guante viejo de cabritilla (*Bruja de Madrid* t. I: 218). Cuando tenga un novio rico, ya las cambiará por algo más lujoso. Cuando eso por fin ocurre, en el baile aparece en «un vestido de gro amarillo, un precioso prendido de frutas artificiales, entre hojas verdes guarnecidas de brillantes que parecían querer imitar el roció y brazaletes de gran valor» (*Bruja de Madrid* t. I: 298). A las chicas humildes pero virtuosas, a diferencia de Juanilla, no les queda otra cosa que soñar con tener alguna pieza de joya que lucen las jóvenes de las capas altas de la sociedad. Es el caso de Enriqueta, la hija del pintor Federico, que fantasea con un viaje a Roma, teatros, lujosos trajes, un aderezo de perlas y una diadema de brillantes (*Bruja de Madrid* t. I: 211).

Entre los aderezos que se ponen de moda en este siglo hay que mencionar los medallones. En las novelas analizadas el más conocido es el medallón de oro de María, que recibe del marquesito Bellaflor como regalo de despedida, antes de su desafío. Estas piezas de joyería solían incluir inscripciones amorosas o retratos en miniatura de los seres queridos y el de María no era diferente. En el interior guardaba el retrato del marquesito y nunca se separaba de su medallón. Eso lo descubrirá la marquesa de Turbias-Aguas cuando decide quitárselo y asesinarla. Ayguals vuelve al medallón en varias situaciones a lo largo de la trilogía, destacándolo siempre como la pieza predilecta de la marquesa. Solo una vez, en la escena de la ópera, esta pieza aparece en una cinta de moaré y no en una cadena de oro. En ausencia de su marido María en él busca consuelo, como una heroína romántica «abrió cautelosamente el medallón, fijó la vista en el retrato, cubrióle de besos, prorrumpió en aglomerados sollozos» (*Marquesa de Bellaflor* t. II: 91; *Palacio de los crímenes* t. I: 686). Enriqueta lleva otro medallón de oro que esconde el secreto de su nacimiento. El pintor y su esposa la encontraron cuando era bebe con este medallón y la criaron como su hija. En el desenlace se descubre el verdadero origen de la niña y que su futuro marido, el condesito de Azucena realmente es su hermano (*Bruja de Madrid* t. II: 473). En la riqueza de aderezos sobresale la duquesa de Riansares, María Cristina. A pesar de ser el blanco de sus continuas críticas de la opulencia de los aristócratas y clases gobernantes, destaca su buen gusto, educación y su talento y el interés por el arte. La presenta como una amable persona, buena conversadora, aunque a veces sarcástica. Pero sobre todo su estilo a la hora de vestirse y combinar joyas:

Sus graciosos tocados, tachonados de costosísimos brillantes, sus magníficos aderezos de enormes perlas o encendidos rubíes, sus brazaletes de diamantes, guardaban la debida armonía, con la plata y el oro que recamaba las más preciosas sederías de los cortinajes (*Palacio de los crímenes* t. I: 175).

Por otro lado, la mayoría de las señoras de nuevo cuño con sus vestidos, joyas y complementos quieren mostrar su nuevo estatus social. Derrochan dinero en las prendas de última moda, pero les falta estilo para combinarlas. Plumos, lazos, volantes, chales de cachemira, guantes, «sortijas en los dedos de entrambas manos», pulsera, reloj de perlas y encima un ramillete de flores, es solo uno de los atuendos exagerados y de poco gusto de la marquesa de Turbias-Aguas (*María* t. I: 160). La imitación de los ricos a menudo resulta en una escena cómica, la señora Antonia «había elegido tal diversidad de colores, que no dejaba de tener su conjunto alguna semejanza con el guacamayo, salva la diferencia de volumen; pues era de elefanta el de la buena señora» (*Bruja de Madrid* t. I: 209).

Antes de acabar, un par de palabras sobre los peinados. En las novelas de Ayguals de moda están los rizos y bucles. Rosa lo lleva partido «en dos lisas mitades que se ondeaban sobre la frente» (*Marquesa de Bellaflor* t. I: 116). La condesa de Charco también lleva rizos «que ondulaban sobre sus sienes» (*Marquesa de Bellaflor* t. II: 414). Eloísa se ha decantado por la moda inglesa, pero es indecisa a la hora de añadir adornos a su peinado. Siendo una niña rica, mal criada y presumida, Ayguals decide presentarla con un atuendo falto de medida. La vemos delante del espejo, en un momento de inseguridad, intentando en vano conseguir una presencia elegante, sin ningún tipo de excesos:

También me favorecen los rizos largos a la inglesa... [...] Es tocado que no está muy bien a las rubias. No sé si estaría mejor una rosa artificial de un encarnado muy vivo aquí a la izquierda donde empiezan a desprenderse los bucles; pero como he puesto ya un lacito azul. (*Los pobres de Madrid*: 291)

Como testimonio de una época y sus modas encontramos referencias al peinado que introdujo la bailarina Sofía Fuoco, conocido como el peinado «a la Fuoco»⁴, que las damas de una tertulia rechazan como algo ya pasado «a favor de lazos y flores en los bandós» (*Justicia divina* t. II: 330). La prueba de que este peinado marcó una época y un estilo, la encontramos en varios textos costumbristas y en algunas novelas. Galdós en su novela *Narváez* comenta que era «no menos famoso que sus pies» (2003: 79). Los peinados de noche son más altos y se caracterizan por rizos adornados con flores, cintas, tiaras y bucles sueltos. El furor de los rizos era tal que se añadían postizos al moño. Esta práctica es duramente criticada por Ayguals como una manifestación de la hipocresía de la sociedad de su tiempo y del miedo a «el qué dirán», que convierte las personas decentes en las víctimas y el blanco de las habladurías. Pero no se muestra igual de empático con los personajes negativos, en esos casos esta práctica le sirve como una herramienta más para ponerles a ridículo. La pobre marquesa de Turbias Aguas no solo

⁴ He aquí como lo describe Cambroner (1913: 7) «Este peinado, puesto muy en relación con los tiempos de Luis XIV, aparta de la cara el pelo que tanto la adorna, debiendo poseer una belleza superior la niña que tome por modelo la cabeza de la célebre bailarina. Únicamente el calor de estación podrá generalizar una moda que no a todos los rostros favorece.»

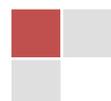
lleva «negros y lustrosos bucles» postizos sino también la dentadura (*María* t. I: 159). Esto recuerda al mundo de máscaras de Larra y a las señoras de edad con el cabello blanco teñido que guardaban su dentadura postiza en una cajita al lado de la cama.

Al igual que los costumbristas de la época, en las novelas de Ayguals los aspectos relacionados con modas han sido reflejados minuciosamente. El afán de objetividad en la representación del mundo circundante de Ayguals de Izco queda patente, como ya hemos visto, en la manera de vestir de sus personajes. De hecho, la imparcialidad aparece como uno de los imperativos de su concepción del novelar. La novela debe ser la expresión directa y fiel de la realidad, «el enlace y desarrollo de la fábula dramática» tienen que seguir «los principios de la escuela más sublime», «la escuela de la naturaleza, la escuela de la verdad» (*María* t. II: 384). Por otro lado, uno de sus cometidos es enseñar y moralizar el pueblo, dar lecciones «ataviándolas con las poéticas galas de fábula» y sobre todo dar ejemplo. Es consecuente y sigue este modelo en todas sus novelas, introduce varios personajes negativos y recrimina su comportamiento reprobable, destacando a los positivos como modelos de virtud y honestidad. Porque solo conociendo los males personales y sociales uno los puede combatir. La misma línea sigue en la representación de su aspecto físico y su atuendo, a los malos de la sociedad alta los pinta como personas que se caracterizan por falta de buen gusto y medida a la hora de vestir y les contraponen el ejemplo de los ricos buenos. Como hemos visto, en las novelas de Ayguals de Izco es posible identificar y seguir una buena parte de los cambios que han sufrido no solo la moda femenina sino también la masculina a lo largo del siglo XIX, ya que abarcan el período desde el año 1801 hasta el 1859. Estos cambios son resultado de los cambios de la sociedad española y nacen en gran medida del deseo de las clases altas de diferenciar sus atuendos de las clases inferiores.

BIBLIOGRAFÍA

Literatura primaria:

- Ayguals de Izco, Wenceslao. *María la hija de un jornalero. Historia-novela original*, 2 vols. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1847. Impreso.
- . *La marquesa de Bellaflor o el niño de la Inclusa. Historia-novela original*, 2 vols. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1847–1848. Impreso.
- . *Pobres y ricos o la bruja de Madrid. Novela de costumbres sociales*, 2 vols. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1850–1851. Impreso.
- . *El palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores*, 2 vols. Madrid: Imprenta Ayguals de Izco Hermanos de Izco, 1855. Impreso.
- . *Los pobres de Madrid. Novela popular*, Madrid: Imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, 1857. Impreso.

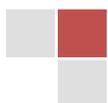


- . *La Justicia divina o El hijo del deshonor: novela original española*, 2 vols. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco Hermanos, 1859. Impreso.

Literatura secundaria:

- Aparici, Pilar e Isabela Gimeno. *Literatura menor en el siglo XIX: una antología de la novela de folletín (1840–1870)*. Barcelona: Anthropos, 2003. Impreso.
- Benítez, Rubén. *Ideología del folletín español: W. Ayguals de Izco (1801–1873)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979. Impreso.
- Burguera Nadal, María Luisa. *Wenceslao Ayguals de Izco. Análisis de Pobres y ricos o La bruja de Madrid*. Vinaroz: Antinea, 1998. Impreso.
- Cambroner, Carlos. «Crónicas del tiempo de Isabel II». *La España moderna*, núm 296. Madrid: Casa editorial La España moderna, 1913: 5–33. Impreso.
- Carmona González, Ángeles. *La mujer en la novela por entregas del siglo XIX*. Sevilla: Caja san Fernando, 1990. Impreso.
- Gautier, Théophile. *Viaje por España*, Barcelona: Taifa, 1985. Impreso.
- Labanyi, Jo. «Being there: The Documentary Impulse from Ayguals de Izco to Galdós». *Studies in Honor of Vernon Chamberlin*, Newark: Juan de la Cuesta, 2011: 95–109. Print.
- Mesonero Romanos, Ramón. *Escenas matritenses por curioso parlante*, vol. 3–4. *Escenas matritenses*, t. III. Madrid: Imprenta de Yenes, 1842. Impreso.
- Pérez Galdós, Benito. *Narvéez*. Alicante: Biblioteca Virtual Universal, 2003. Web. 20 Dic. 2016.
- Reyero, Carlos. «Gusto y libertad. El arte en la novela *María o la hija de un jornalero*, de Ayguals de Izco». *Anales de Historia del arte*, volumen extraordinario (2008): 474–488. Web. 20 Dic. 2016.
- . «Novela histórica y folletín». *Anales de Literatura Española*, núm. 1 (1982): 270–282. Impreso.
- Sebold, Russell P. *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007. Impreso.

Fecha de recepción: 15 de enero de 2017.
Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2017.



UDC: 821.134.2.09-1 Cernuda L.
821.134.1.09-1 Bartra A.

DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2017.1.6>

Blanca Ripoll Sintes¹
Universitat de Barcelona
Espanña

EL DESARRAIGO EN LUIS CERNUDA Y AGUSTÍ BARTRA: UNA VISIÓN COMPARADA DESDE LOS ESTUDIOS IBÉRICOS

Resumen

Este artículo trata de establecer relaciones entre dos grandes poetas del siglo XX: el andaluz Luis Cernuda y el catalán Agustí Bartra, desde la óptica de los Estudios Ibéricos. Los parámetros comunes se trazarán a partir del concepto de desarraigo y de la metafísica del exilio de María Zambrano. En este sentido, se analizarán sus obras y sus biografías.

Palabras clave: Luis Cernuda, Agustí Bartra, Exilio, María Zambrano, Estudios Ibéricos.

THE UPROOTING OF LUIS CERNUDA AND AGUSTÍ BARTRA: A COMPARATIVE VISION FROM THE IBERIAN STUDIES VIEWPOINT

Abstract

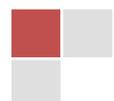
This article aims to establish relations between two great poets in the 20th century: the Andalusian Luis Cernuda and the Catalan Agustí Bartra, from the point of view of Iberian Studies. The common parameters will be defined through the concept of uprooting and through María Zambrano's metaphysics of exile. In this manner, we will analyze their works and biographies.

Key words: Luis Cernuda, Agustí Bartra, Exile, María Zambrano, Iberian Studies.

1. La diversidad cultural y lingüística del Exilio Republicano Español. Una mirada desde los Estudios Ibéricos

Santiago Pérez Isasi observa la consolidación académica, universitaria, de los Estudios Ibéricos como un fenómeno reciente, gestado en los últimos quince años, frente

¹ blancaripoll@ub.edu



a las cuatro décadas de investigaciones puntuales que buscaban acercar, comparar, sistematizar, los fenómenos culturales que la realidad plural de la Península Ibérica ofrecía en su análisis diacrónico. En este sentido, asevera el investigador del Centro de Estudios Comparatistas que:

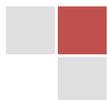
(...) el estudio de Iberia como espacio geocultural unitario se integra en la recuperación de los *Area Studies*, desde una perspectiva distinta a la que dominó estas disciplinas durante la Guerra Fría (...), pero también debe relacionarse con el giro espacial de las humanidades, y en concreto con el cuestionamiento de la historia literaria, tanto en su formulación historicista-narrativa como en su limitación lingüística o nacionalista (Pérez Isasi 2014: 20).

Esta nueva perspectiva metodológica nos permitirá abordar el estudio de un concepto fundamental para el exilio republicano: el desarraigo, en dos poetas fundamentales en sus respectivos campos culturales –la terminología es de Bourdieu (1995)–, Luis Cernuda y Agustí Bartra, sin relación aparente. Podría pecar de atrevimiento al abordar dos biografías sin contacto conocido, pero en ocasiones es de gran interés analizar cómo determinadas circunstancias históricas generan respuestas culturales similares, sin necesidad de que existan relaciones intertextuales o personales reales.

Ahondando un poco más, debemos partir de la condición de poetas y de exiliados que Cernuda y Bartra comparten. Dicha condición nos llevará a viajar irremediamente hasta México, país de acogida de ambos escritores después de sendos periplos vitales por Europa y Estados Unidos. El país centroamericano destacó muy pronto por ser uno de los pocos estados que demostraron una enorme solidaridad hacia el gobierno de la II República y hacia muchos intelectuales de nuestro país, ofreciéndoles no solo la entrada libre sino también, en muchos casos, un trabajo que permitiera su subsistencia.

Agustí Bartra, escritor catalán autodidacta, vivió la retirada del ejército republicano en 1939 en primera persona y sufrió la condena posterior, como otros miles republicanos, de ir malviviendo en diversos campos de concentración franceses (Argelers, Saint Ciprien, Agde). Afortunadamente, en el mes de agosto del 39, Francesc Trabal lo rescata de las durísimas condiciones de la vida de los campos y lo ayuda a refugiarse en un castillo cercano a París (en Roissy-en-Brie), donde se va a reencontrar con otros escritores catalanes y donde dará comienzo a una relación amorosa con quien sería su compañera vital, la también escritora Anna Murià. Ante la invasión alemana de Francia, la pareja inicia su periplo americano: visitan en 1940 la República Dominicana; en 1941, Cuba; y, ese mismo año, México, donde se establecen definitivamente hasta 1970 (con breves estancias en los Estados Unidos), fecha en que regresaron a Cataluña.

A su vez, Cernuda acabó también sus días en México después de una larga travesía por diversos exilios anglosajones. El poeta andaluz salió de España en 1938, después de haber acompañado al gobierno republicano hasta Valencia, en dirección a Inglaterra, invitado por un amigo de la embajada para que ofreciera una serie de conferencias a favor de la causa republicana. Se inicia así un período (1938–1947) en el que Cernuda

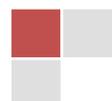


mantiene todavía la esperanza de regresar a España: sufre duras circunstancias económicas y sus carencias en el dominio del inglés le dificultan en grado sumo su integración en los países de acogida. En 1947, con la certidumbre de que el régimen de Franco es ya un sistema estable, da el salto a Estados Unidos para trabajar en el Mount Holyoke College (Massachusetts), donde vivirá hasta 1952. Desde 1949 realiza diferentes estancias en México y Cuba, espacios donde trabará relaciones con otros españoles exiliados y con parte de la intelectualidad mexicana. Estas vivencias lo seducirán profundamente y lo conducirán a establecerse en México de forma definitiva en 1952. Alternará el país de Centroamérica con cortas visitas al sur de Estados Unidos, como hizo Bartra y por el mismo motivo que el poeta catalán: mejorar sus respectivas situaciones económicas, gracias a pensiones y pagos por conferencias y ediciones procedentes de instituciones norteamericanas (universidades, fundaciones, etc.). Cernuda morirá en México en 1963.

2. El sujeto «transterrado». La experiencia del idioma en Cernuda y Bartra

La experiencia reveladora que México supuso para Cernuda tiene mucho que ver con el concepto que acuñó el filósofo José Gaos, también exiliado en México, de «transterrados», frente al más común de «exiliados»; noción que, de alguna forma, modificaba los parámetros de análisis y sustituía el binomio patria-territorio, por el de patria-idioma. Si la patria, el hogar colectivo, era el idioma, los individuos simplemente habían sido transterrados, transportados a un territorio que compartía su idioma y, por tanto, la patria, y, por tanto, el hogar. Así lo explicaba el filósofo, formado en Valencia, en «Confesiones de un transterrado»: «(...) queriendo expresar cómo no me sentía en México desterrado sino..., se me vino a las mientes y a la voz la palabra transterrado, que sin duda quedó ajustada a la idea que había querido expresar con sinceridad» (Gaos 1992: 546).

Precisamente de esta forma lo vive Luis Cernuda. El poeta se reencuentra en México con antiguos amigos, como Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados; queda seducido por la realidad mexicana, por su forma de entender el tiempo, la vida y el placer (en una carta a Raúl Leiva, confiesa: «El dinero no lo es todo; aquí en México gano menos dinero que en los EEUU; sin embargo, me siento tranquilo, feliz. Aquello me era insoportable...» – Cernuda 1975: 798). En definitiva, Cernuda seguirá siendo en México un exiliado político, pero abandona su condición de «desterrado», cuestión que reencontraremos más adelante. En una carta a José Luis Cano, su editor en la España interior durante el Franquismo, le explica su relación con María Zambrano y con José Lezama Lima en Cuba, y cuán cerca de su patria le hace sentir hallarse en un país que comparte su idioma:



Algunos me preguntan si no echo de menos mi tierra, después de *una* ausencia de más de doce o trece años. Esa gente no comprende todavía algo que yo comprendo ya: que España, México, Cuba y probablemente cualquier país de lengua española forman una unidad, y no me siento extraño, ni pierdo mi cariño a España, por vivir en otra tierra de mi lengua (Amat 2002: 217).

Por su parte, podríamos aventurar que Agustí Bartra podía sentirse transterrado «a medias», partiendo del hecho de que México le ofrecía un territorio con una lengua que dominaba como el español y una vasta red de republicanos españoles y catalanes que pudo acoger a la pareja Bartra-Murià; si bien el idioma esencial –y en consecuencia, la patria y el hogar– de Bartra era el catalán. México fue, también en este sentido, un país generoso y protegió y facilitó el desarrollo de numerosas iniciativas de la intelectualidad catalana en el exilio. Buena muestra de ello fueron revistas como *El Poble Català de Mèxic*, *Full Català*, fundada por Josep Carner, *Lletres* o la mítica *Pont Blau*; la celebración de los Jocs Florals de la Llengua Catalana (durante los cuales Agustí Bartra fue galardonado con el premio Fastenrath en su convocatoria de 1942 con la novela *Xabola*, primera redacción del *Crist dels 200.000 braços*); o la edición de obras en catalán (hecho que también aprovechó Bartra).

Por otro lado, no cabe dibujar dos comunidades estancas, lingüísticamente separadas, en territorio mexicano. Todo lo contrario, la colaboración fue frecuente y se demuestra a partir de la biografía bartriana. Baste como botón de muestra la edición y el prólogo que realizó del libro *Presencia de García Lorca* (1943).

Asimismo, el poeta catalán rechazará siempre –aunque en una obra más militante políticamente que la cernudiana– el panfleto que implica la carencia estética, literaria, artística (como se ejemplifica en la polémica sostenida entre Bartra y Carner, y el grupo que acabó gestionando los *Quaderns de l'exili*, dirigidos por Joan Sales y Lluís Ferran); y se manifestará contrario también a la reivindicación lingüística e identitaria de una patria reduccionista. Explica con vehemencia en una carta a Pere Calders:

O s'escriu en l'idioma de la gran llibertat de la creació o no s'escriu en cap. No s'és humà en català, castellà, francès, etc.: se n'és no en virtut d'un instrument, sinó per gràcia d'un valor i d'una qualitat essencial d'home envers els altres homes. Em sento tan català que sempre m'ha inspirat repugnància el nacionalisme de «saltataulells» dels patriotes oficials. He begut les aigües pures de la pàtria profunda. No m'he triat el meu destí, però l'he assumit, i per tal de no ésser destruït he hagut d'adoptar estratègies de supervivència² (Murià 2004: 231).

² Damos nuestra traducción del catalán original: «O se escribe en el idioma de la gran libertad de la creación o no se escribe en ninguno. No se es humano en catalán, castellano, francés, etc.: se es humano no en virtud de un instrumento, sino por la gracia de un valor y de una cualidad esencial de hombre frente a otros hombres. Me siento tan catalán que siempre me ha inspirado repugnancia el nacionalismo de «principiantes» de los patriotas oficiales. He bebido las aguas puras de la patria profunda. No he escogido mi destino, pero lo he asumido y para no ser destruido he tenido que adoptar estrategias de supervivencia».

Estrategias que lo llevarán a autotraducirse sus obras al español, como medio económico, pero también como plataforma para relacionarse con la intelectualidad mexicana; esta cuestión provocó que cuando Bartra publicó *Quetzalcòatl* en una primera versión en español, diversos miembros del grupo de *Quaderns* boicotearon su difusión. La patria de Bartra va más allá de fronteras e idiomas: tiene un sustrato mítico y nace en el crisol del Mediterráneo: «L'esperit no parla en cap idioma, parla en tots –diu ell–. Tinc un mall, però dues encluses. El que importa és la qualitat de la forja»³ (Murià 2004: 269).

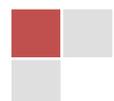
3. El desarraigo: María Zambrano, Luis Cernuda y Agustí Bartra

Es interesante detenerse en la noción de destierro, vinculada al desarraigo del exiliado, fase que, como hemos visto, experimenta Cernuda durante su etapa anglosajona y que teoriza, con su lucidez habitual, María Zambrano en su filosofía auroral del exilio (como también era «auroral» el hombre nuevo que tenía que llegar según Bartra, imagen presente en numerosos poemas). Zambrano reivindicará siempre la existencia y las injusticias cometidas durante el Franquismo, pero también en democracia, contra los exiliados del país: *Carta sobre el exilio*, de 1961, o *Amo mi exilio*, de 1989, son buena prueba de su deseo de convertirse en una figura incómoda para los discursos oficiales, que buscaba evidenciar la tragedia y ejercer como testimonio para las generaciones futuras.

No obstante, será capaz de trascender su circunstancia individual para erigir el exilio en eje fundamental de su pensamiento, para convertirlo en problema filosófico y como punto de partida necesario para provocar que la filosofía sea, para el individuo, una forma de vida, un saber de la experiencia. En obras como *Delirio y destino* (1952), *La tumba de Antígona* (1967) o *Los bienaventurados* (1990) nos ofrece una reflexión constante sobre el sentido del exilio y del destierro, convirtiendo ambas nociones en piedras angulares de una auténtica metafísica humana.

Asevera Zambrano en *La tumba de Antígona*: «Eso es el destierro, una cuesta, aunque sea en el desierto. Esa cuesta que sube siempre y, por ancho que sea el espacio a la vista, es siempre estrecho» (Zambrano 1993: 92). En dicha obra, la filósofa describe al desterrado como aquel que está sumido en un sueño, que «ha quedado atónito, sin llanto y sin palabra, como en estado de pasmo» (Zambrano 1993: 37). La metafísica del exilio zambraniana clasifica en tres etapas, al modo de las tres vías de la mística española aurisecular, las diferentes experiencias que el individuo puede acometer durante su exilio: la experiencia del refugiado, la del desterrado y la del exilio logrado. Determinadas personas pueden instalarse en una fase concreta y no salir de ella nunca más. No obstante, Zambrano insta a que lleguemos a la etapa final, la del exilio logrado. El exiliado se perfila, en el pensamiento de Zambrano, como un superviviente, alguien

³ «El espíritu no habla en ningún idioma, habla en todos ellos –dice él–. Tengo un mazo, pero dos yunques. Lo que importa es la calidad de la fragua».



destinado a morir, pero que fue rechazado por la misma muerte; como alguien a quien dejaron en vida, pero:

(...) tan solo y hundido en sí mismo y a la par, a la intemperie, como uno que está naciendo; naciendo y muriendo al mismo tiempo, mientras sigue la vida. La vida que le dejaron sin que él tuviera culpa de ello; toda la vida y el mundo, pero sin lugar en él, habiendo de vivir pero sin poder acabar de estar (Zambrano 1961: 66).

Así, el dolor del destierro no es nunca un pozo sin fondo, un callejón sin salida para Zambrano, sino el principio y el motor de la lucha incesante y apasionada que debe ser la vida. En consecuencia, el exilio se transforma en la obra de la pensadora malagueña en un reto vital que el individuo debe merecer alcanzar. Un exilio que, en palabras de Zambrano, «ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce, es irrenunciable» (*ibidem*).

Esta vivencia irrenunciable del exilio es plenamente compartida por Agustí Bartra y Luis Cernuda. En el caso del escritor catalán, podemos establecer un paralelismo entre la concepción de Zambrano sobre el exilio y la de Bartra acerca del exilio, pero también de la Guerra Civil y de la experiencia en los campos concentracionarios. Todas ellas son vivencias dolorosas que conducen al individuo a una experiencia radical, apasionada y urgente de cada momento, y, a la vez, se convierten en motores de conocimiento y de creación artística. Así, Bartra confesaría que la Guerra:

–Em centrà definitivament com a poeta pel que tenia de projecció dramàtica absoluta, i em madurà com a home en sentir-me profundament home i profundament humà entre altres homes que se m'assemblaven. Avorreixo la guerra, però mai no podré oblidar el que li dec⁴ (Murià 2004: 45).

Podemos añadir además que, desde un primer momento, aunque se hallaba en las terribles condiciones de los campos franceses (experiencia exorcizada en *Xabola*), Bartra asume su condición de exiliado como único destino posible y rechaza las peticiones de su padre para que vuelva, así como las posibilidades ofrecidas por Francia a los prisioneros para regresar en tren hacia España.

En esta misma línea, en un recital en el Centre Català de l'Havana, el 13 de marzo de 1941, Bartra señalaba a la Guerra y al exilio como auténticos motores de una nueva poesía y de una nueva metafísica de la identidad catalana:

Ens mancava una irreductible mística de pàtria, que ara existeix dispersa entre els supervivents de la tragèdia. Aquesta és la gran experiència de la guerra, i en

⁴ «—Me centró definitivamente como poeta por lo que tenía de proyección dramática absoluta, y me maduró como hombre al sentirme profundamente hombre y profundamente humano entre otros hombres que se me parecían. Repudio la guerra, pero nunca podré olvidar lo que le debo».

sorgirà la gran esperança. La Catalunya de flabiol i de ginesta ha entrat discretament a la història⁵ (Murià 2004: 131–132).

Un último apunte que compartirán Cernuda y Bartra radica en el proceso de vivencia y asimilación del exilio, a través de la catarsis que para ellos supone la creación literaria. Las etapas experienciales del exiliado se pueden observar en la obra de ambos; etapas que en grandes líneas se pueden resumir en una ecuación reduccionista como la de: destierro y dolor, idealización del pasado, y militancia perenne de su condición de exiliado.

En el caso del poeta andaluz, la Guerra Civil, sus circunstancias, los amigos perdidos y el exilio condicionan la escritura de *Las nubes*, donde hallamos dos poemas que resumen dos momentos fundamentales de la vida del exiliado: la nostalgia y el desarraigo del desterrado. Los dos textos se titulan «Impresión de destierro» y «Un español habla de su tierra». En el primero, el poeta se desdobra y se observa a sí mismo, alienado, en la figura de un hombre de acento extranjero, «un acento de niño en voz envejecida», un hombre sin rostro, fatigado y silencioso, «con la misma fatiga / del muerto que volviera / desde la tumba a una fiesta mundana» (Cernuda 1993: 294), que le revela al final del poema que la España que ha vivido Cernuda ha muerto.

En el segundo texto de *Las nubes*, Cernuda cae en la lógica tentación de idealizar el pasado que se echa en falta: «Las playas, parameras / al rubio sol durmiendo, / los oteros, las vegas / en paz, a solas, lejos; / (...)» (Cernuda 1993: 310). Pasado y país que le han arrebatado: «ellos, los vencedores / Caínes sempiternos, / de todo me arrancaron. / Me dejan el destierro» (*ibid.*). Y mientras, toma cuerpo la amargura de la espera del escritor, que se nutre de los recuerdos de aquello hurtado, y aparece el cruel y verdadero vaticinio: «Un día, tú ya libre / de la mentira de ellos, / me buscarás. Entonces / ¿qué ha de decir un muerto?» (*ibid.*)

La sensación de desarraigo se mezcla con un gran rencor en la mayoría de poemas que Cernuda dedica a Inglaterra. Así se observa en «La partida», incluida en *Vivir sin estar viviendo – 1944–1949*, donde revela: «Nada suyo guardaba aquella tierra / donde existiera. Por el aire, / como error, diez años de la vida / vio en un punto borrarse. / (...) (Adiós al fin, tierra con tu gente fría, / donde un error me trajo y otro error me lleva. / Gracias por todo y por nada. No volveré a pisarte)» (Cernuda 1993: 423).

La frialdad física, climatológica, emocional y moral del país británico y de su gente son los auténticos parámetros que presiden el desarraigo de Cernuda. El poeta echa de menos, más que el país o la patria, el clima moral y físico de su Andalucía natal, que aparecerá en los poemas como el paraíso perdido. Así, el reencuentro con la calidez de Málaga en el país de México supondrá un cambio radical en la experiencia cernudiana del

⁵ «Carecíamos de una irreductible mística de la patria, que ahora existe dispersa entre los supervivientes de la tragedia. Esta es la gran experiencia de la guerra, y de ella nacerá una gran esperanza. La Cataluña del flautín y la ginesta ha entrado discretamente en la historia».

exilio y se observa en la alegría y la sensualidad de los poemas en prosa de *Variaciones sobre un tema mexicano* (1952): «En un abrazo sentiste tu ser fundirse con aquella tierra; a través de un terso cuerpo oscuro, oscuro como la penumbra, terso como fruto, alcanzaste la unión con aquella tierra que lo había creado. Y podrás olvidarlo todo, todo menos ese contacto de la mano sobre un cuerpo, memoria donde parece latir, secreto y profundo, el pulso mismo de la vida» (Cernuda 1990: 60–61). El sol, un amor nuevo y la tierra se reconcilian en esta nueva fase del exilio cernudiano.

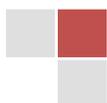
A pesar de eso, el poeta asume su condición de exiliado de forma permanente. Así ocurre en el estremecedor poema «Peregrino» de *Desolación de la Químera* (1962):

¿Volver? Vuelva el que tenga,
 tras largos años, tras un largo viaje,
 cansancio del camino y la codicia
 de su tierra, su casa, sus amigos,
 del amor que al regreso fiel le espere.
 Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
 sino seguir libre adelante
 (...)
 Sigue, sigue adelante y no regreses,
 fiel hasta el fin del camino y tu vida,
 no echés de menos un destino más fácil (Cernuda 1993: 530).

Como reza también uno de sus últimos textos, «1936», canto épico en homenaje agradecido a los brigadistas internacionales:

Recuérdalo tú y recuérdalo a otros,
 cuando asqueados de la bajeza humana,
 cuando iracundos de la dureza humana;
 este hombre solo, este acto solo, esta fe sola.
 Recuérdalo tú y recuérdalo a otros.
 (...)
 Por eso otra vez hoy la causa te aparece
 como en aquellos días:
 noble y tan digna de luchar por ella (Cernuda 1993: 544).

En Bartra, la experiencia de la Guerra Civil nutre numerosos textos, desde los poemas de *L'arbre de foc* (1946), pasando por sus relatos breves, hasta la representación literaria que hizo de su vida en los campos en *Xabola* (1942) o *Crist dels 200.000 braços* (1968). Con todo, y manifestándose contrarios a la barbarie de las armas, los textos bartianos muestran siempre una profunda fe en la capacidad transformadora del hombre, una esperanza de un futuro mejor (no ideal, sino que nace de la acción concreta), una fe en «l'Home vestit d'hora vermella!», es decir, el hombre auroral (Bartra 1985: 106).



Esta visión esperanzadora es, con frecuencia, la gran diferencia respecto de la vivencia que Cernuda describe del exilio en sus poemas. Si Cernuda nos habla de peregrinaje perpetuo, Bartra evoca en «Els Poemes d'Odisseu» (segunda parte de *L'evangeli del vent* – 1956) el mito de Ulises, tamizado por su mirada particular: Odiseo no se queja ante el largo camino que tiene por delante, sino que asume su destino de apátrida y se enfrenta al viaje con deseo de conocimiento y de vida: «Perdut i retrobat, vaig fent del meu exili / un gran himne d'adéus»⁶ (Bartra 1985: 126); o «Dels teus retorns faig les meves naixences. / Vinc del no-res i marxo cap al tot»⁷ (Bartra 1985b: 127). Del mismo modo, la vida en el campo francés será también motivo de crecimiento personal, como explica el poema «Argelers»: «A la sorra va néixer el meu cant de vidència. / Vora l'antiga mar, entre adormits, / s'alçà / el guerrer de l'espiga, l'atlant verd de mon ànima. (...)»⁸ (Bartra 1985b: 140).

Bien es cierto que también el recuerdo de Cataluña y las quejas hacia la tierra de acogida, que nunca podrá sustituir a la tierra de origen, entran en los textos de Bartra. El poema «Estances d'Atzingo», también de *L'evangeli del vent*, exclama: «Oh terra sense autumnes, de ràpides entranyes, / de déus feixucs i ingràvids colibrís: / no em lliga allò que serves, i, mirant tes muntanyes, / més certes sento les del meu país. (...)»⁹ (Bartra 1985b: 181). Años antes, a su paso por la República Dominicana y Cuba, había escrito «Oda a Catalunya des dels Tròpics» (escrita en 1944 e incluida en *L'arbre de foc* de 1946), en la que rechaza la nostalgia, pues la concibe como un sentimiento yermo y victimista, y reclama la vivencia continua de la patria, porque «¿com podria enyorar-te si no t'has després de mi, / si ets tan forta d'existència com l'amor en el refugi dels cossos?»¹⁰ (Bartra 1985a: 73–74).

No obstante, el agradecimiento a México y la asunción emocional e intelectual de su realidad y de su cultura penetrarán en la obra bartriana con ejemplos como *Quetzalcòatl* (1960/ 1971) y *La lluna mor amb aigua* (1968).

4. Breve nota a modo de conclusión

Quizá como clausura de esta inusual comparativa, podríamos establecer que nuestros dos escritores fueron dos *outsiders* de sus propias tradiciones –durante su vida–,

⁶ «Perdido y encontrado, hice de mi exilio / un gran himno de despedidas».

⁷ «De tus regresos construyo mis nacimientos / Vengo de la nada y camino hacia el todo».

⁸ «En la arena nació mi canto visionario. / Al lado de la mar antigua, entre dormidos, / se levantó / el guerrero de la espiga, el atlante verde de mi alma».

⁹ «Oh tierra sin otoños, de rápidas entrañas, / de dioses pesados e ingravidos colibrís: / no me ata lo que cobijas, y, mirando tus montañas, / más ciertas siento las de mi país».

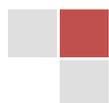
¹⁰ «¿cómo podría añorarte si no te has desprendido de mí, / si eres tan poderosa de existencia como el amor en el refugio de los cuerpos?».

si bien serían reivindicados y saludados como maestros a su muerte. Poetas de la modernidad, asumieron la tradición precedente, pero serían los jóvenes escritores y poetas quienes los erigirán en modelos de escritura lírica (lo demuestran el homenaje que el grupo de la revista *Cántico* dedicó a Cernuda o numerosos fragmentos que lo atestiguan de la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* de Anna Murià). Dos escritores que asumieron su condición trágica de exiliados, no como bandera política, sino como destino vital, espiritual y poético.

BIBLIOGRAFÍA

- Amat, Jordi. *Luis Cernuda. Fuerza de soledad*. Madrid: Espasa, 2002. Impreso.
- Bartra, Agustí. *Crist dels 200.000 braços*. Barcelona: Proa, 1982. Imprès.
- . *L'arbre de foc. Obres Completes*. Barcelona: Edicions 62, 1985a. Imprès.
- . *L'evangeli del vent. Obres Completes*. Barcelona: Edicions 62, 1985b. Imprès.
- . *Presencia de García Lorca*. México: Darro, 1943. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Cernuda, Luis. *Prosas completas*. Barcelona: Barral Editores, 1975. Impreso.
- . *Variaciones sobre tema mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Impreso.
- . *Poesía Completa. Vol. I*. Madrid: Siruela, 1993. Impreso.
- Gaos, José. «Confesiones de Transterrado», *Obras Completas*. México: UNAM, t. VIII, 1992. Impreso.
- Murià, Anna. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004. Imprès.
- Pérez Isasi, Santiago, «Relaciones culturales Ibéricas. Presentación». *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 4, 2014, 19–24. Impreso.
- Zambrano, María. «Carta sobre el exilio». *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, 49, 1961. Impreso.
- . *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1991. Impreso.
- . *La tumba de Antígona*. Madrid: Mondadori, 1993. Impreso.
- . «Amo mi exilio». Gómez Blesa, M. (ed.), *Las palabras del regreso*, Salamanca: Amaru, 1995. Impreso.
- . *Delirio y destino*. Madrid: Horas y Horas, 2011. Impreso.

Fecha de recepción: 11 de enero de 2017.
Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2017.



UDC: 821.134.1.09-342 Herra R. A.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2017.1.7>

Giuseppe Gatti Riccardi¹
Università degli Studi Guglielmo Marconi
Università degli Studi della Tuscia
Italia

IRONÍA Y HUMOR NEGRO EN EL REINO ANIMAL: *LA DIVINA CHUSMA* DE RAFAEL ÁNGEL HERRA, O UNA REVISITACIÓN DE LA FÁBULA TRADICIONAL

Resumen

El presente estudio se centra en el análisis de la recopilación de fábulas *La divina chusma*, que el escritor y filósofo costarricense Rafael Ángel Herra (1943) ha publicado en 2011. Lo que se intentará demostrar es cómo el volumen enlaza con los modelos clásicos (Esopo, Fedro) y dieciochescos (La Fontaine, Iriarte, Samaniego), al tiempo que sugiere una revisitación del género según una línea paródica que no desdén el uso de la ironía y del humor negro.

Para alcanzar nuestro objetivo, se propone en primer lugar una lectura desde la tradición del género de la fábula, haciendo alusión a los intertextos y a la función de la fábula en contextos históricos desde la época grecolatina hasta la etapa de la Ilustración. En cuanto a la teoría que funciona de soporte a la investigación, se propone un engarce de estudios canónicos (como los de Vladimir Propp) con algunas teorías literarias de interés actual, como las reflexiones de Omar Calabrese acerca de la recuperación de productos estéticos y artísticos del pasado, o los estudios de David Le Breton sobre la necesidad del ser humano de sustraerse a la presión social (con aplicación, claro está, al mundo animal), sin descuidar las investigaciones de Bruno Bettelheim sobre los significados psicoanalíticos de las fábulas.

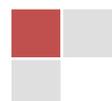
Palabras clave: Rafael Ángel Herra, literatura costarricense contemporánea, *La divina chusma*, género de la fábula.

IRONY AND BLACK COMEDY IN THE ANIMAL KINGDOM: *LA DIVINA CHUSMA (THE DIVINE RABBLE)* BY RAFAEL ÁNGEL HERRA, OR A REVISION OF THE TRADITIONAL FABLE

Abstract

This study focuses on the analysis of the collection of fables *La divina chusma*, by the writer and philosopher Rafael Angel Herra (Costa Rica, 1943), published in 2011. We will try to demonstrate how the

¹ giuseppe_gatti@hotmail.com, g.gatti@unimarconi.it



volume relates to the classical models (Aesop, Phaedrus) and to the ones from the 18th century (La Fontaine, Iriarte, Samaniego), while it suggests a revisit to the genre from a parodic point of view that does not abstain from the use of irony and black humor.

To achieve our goal, we propose, at first, a reading from the tradition of the genre of the fable, through a study of intertexts and the role of the fable in historical contexts from the Greco-Roman era to the stage of the Spanish *Ilustración*. Regarding the theory that we use as a research support, we propose a link between consolidated literary theories (from Vladimir Propp) and other theories of current interest, such as Omar Calabrese's reflections on the recovery of aesthetic and artistic products of the past, or the studies of David Le Breton on the need of human beings to escape social pressure (with an application, of course, to the animal world), or – finally – Bruno Bettelheim's research into the psychoanalytic meanings of fables.

Key words: Rafael Angel Herra, Costa Rican Contemporary Literature, *La divina chusma*, genre of fable.

*[...] que en estos versos trato / de daros un asunto
Que instruya deleitando / los perros y los lobos,
Los ratones y los gatos, / las zorras y las monas,
Los ciervos y caballos / os han de hablar en verso,
Pero con juicio tanto / que sus máximas sean
Los consejos más sanos.*

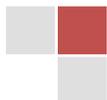
(Félix María Samaniego, *Fábulas*)

I - Un género al servicio de la transmisión de una enseñanza moral

Una definición exhaustiva del término «fábula» resulta problemática por el valor polisémico del término, tal como se desprende de la primera acepción que el DRAE propone, al definir la fábula como un «breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica o crítica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados» (DRAE). Dentro de esta ambigüedad descriptiva –que aúna didactismo y denuncia, prosa y verso– la fábula mantiene como componente esencial el del moralismo docente, que pone de relieve su intencionalidad didáctica ya desde la época griego-latina.

A lo largo del siglo XVIII, etapa histórica en que la orientación utilitaria de las artes se hace más patente, el género de la fábula vive un periodo de renovación y nuevo desarrollo gracias a las preocupaciones morales y a la búsqueda de una literatura didáctica que impregna los proyectos de reformas socio-culturales de los intelectuales ilustrados.

Durante el Siglo de las Luces, la tradición fabulística clásica, en particular la herencia de Esopo y de Fedro, es recuperada y adaptada al cronotopo concreto de la sociedad ilustrada, con la finalidad de ofrecer al público una obra que –dentro de la idea dominante del utilitarismo de la literatura– sea a la vez clara, sencilla y también instructiva. Si hay coincidencia sobre el valor de la fábula como instrumento para la



transmisión de una enseñanza, la hay también acerca del rol de este sub-género como herramienta para transmitir al lector una serie de ejemplos que explican cómo tiene que ocurrir el desarrollo del ser humano a partir de modelos de la ficción; Bruno Bettelheim, en particular, subraya esta función de la fábula y advierte cómo

las fábulas tratan en forma literaria los problemas esenciales de la vida, sobre todo aquellos inherentes a la lucha para la consecución de la madurez. Alertan contra las consecuencias destructivas de la falta de desarrollo de niveles superiores de la personalidad [de los personajes] (Bettelheim 2015: 178)².

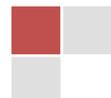
En el marco de esta reflexión que la fábula ha planteado sobre lo esencial de la existencia humana, un breve enfoque diacrónico sobre el género permite observar cómo ya en época clásica la fábula griega había recibido aportaciones temáticas procedentes de la fábula mesopotámica, la cual había influido también los textos escritos en la India: ambas tradiciones se vuelven a conectar en la etapa histórica que coincide con la llegada de Alejandro Magno a la península indiana.

A partir del breve reinado de Alejandro, la fábula griega ha seguido viva en la reelaboración de sus temas que se produjo en la tradición latina, y en la alta Edad Media (entre los siglos IX y XI) tuvo un impacto cultural esencial al fundirse con la tradición popular de las varias regiones europeas y con la herencia latina. En ese periodo, tanto fábulas griegas como fábulas orientales traducidas al griego «penetraron desde Bizancio en la Europa latina, donde contrajeron una fecunda relación con la tradición latina antigua de la fábula, la tradición popular europea y la tradición cristiana» (Rodríguez Adrados, 1982: 651).

Cuando, a mediados del siglo XIII, se realizan las traducciones al castellano de recopilaciones de procedencia oriental como el *Sendebär*, el *Calila y Dimna* o el *Panchatantra*, la tradición medieval cristiana se enriquece de libros de apólogos y *exempla*, y se consolida la tendencia –ya bien presente en las fuentes clásicas– que sugiere a los autores la redacción de historias moralizadoras: una corriente que siguieron tanto Don Juan Manuel en *El conde Lucanor* (1330–1335), como el Arcipreste de Hita en *El libro de buen amor* (1330 o 1343) o –más de un siglo antes– Pedro Alfonso en su *Disciplina clericalis*, escrita en latín a comienzos del siglo XII.

Dentro de un género que iba consolidando su perfil aleccionador, la obra de relectura y revisión de los textos clásicos que en la segunda mitad del siglo XVII efectúa La

² Se ha tenido acceso al ensayo de Bettelheim *The use of enchantment. The meaning and importance of fairy tales* a través de la versión italiana de su trabajo, titulada *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. El texto de la cita en la versión italiana que se ha utilizado es el siguiente: «Le fiabe trattano in forma letteraria i problemi basilari della vita, soprattutto quelli inerenti alla lotta per il conseguimento della maturità. Essi mettono in guardia contro le conseguenze distruttive del mancato sviluppo di livelli superiori di personalità».



Fontaine (1621–1695) supone el surgimiento de una nueva fase histórica para la fábula: sus textos perpetúan la tradición medieval francesa del *Roman de la Rose* o de los sermones de Jacques de Vitry, y se componen de historias satíricas y cómicas sobre las costumbres y los hábitos de la sociedad, siempre procurando que los personajes fueran personificación de animales. La producción fabulística de La Fontaine representa una *summa* de la cultura latina y la griega, debido a la labor de traducción y adaptación de textos de la antigüedad clásica (no solo Esopo y Fedro, sino también Horacio, Tito Livio, y hasta cartas apócrifas de Hipócrates), al punto que todos los fabulistas de Europa

sufrieron su influencia, aun y sobre todo, cuando quisieron enfrentarse a él o superar su ejemplo. Por esta razón, al hablar de cualquier autor de fábulas, se le comparará enseguida con La Fontaine, para llegar invariablemente a la conclusión de que el autor de que se está tratando nunca llegó a la altura de su modelo (Cioranescu 1954: 201).

En la España de la Ilustración, el género fabulístico, después de un largo paréntesis de silencio (en el que solo se había manifestado de forma implícita en el teatro y en la novela picaresca), reaparece –como instrumento literario que revisita en clave neoclásica el objetivo horaciano del *prodesse et delectare*– de la mano de Tomás de Iriarte (1750–1791) y de Félix María Samaniego (1745–1801), siendo este último quien importa a la península el modelo de «fábula moderna» recreado en Francia por La Fontaine.

Las fábulas contenidas en el volumen *Fábulas literarias* que Iriarte dio a imprimir en el año 1782 ofrecen al lector un motivo original por la época, puesto que hacen explícitas alusiones a cuestiones literarias y convierten a los animales que las protagonizan en un instrumento útil no solo para subrayar –según el esquema conceptual neoclásico– la necesidad de *reglas* (es decir, la rectificación de los presuntos «desvaríos» estéticos del Barroco), sino también para poner en evidencia vicios y valores que se observan en la vida de los mismos escritores. Los animales que aparecen en las fábulas interactúan entre sí o con seres humanos para que el lector reflexione sobre la urgencia de defender el castellano frente a la presión que los galicismo ejercen sobre el español («Los dos loros y la cotorra»), o sobre la necesidad de desterrar toda improvisación del ejercicio de escribir, en pos de la adopción de un método y una regla («El burro flautista»).

En cuanto a las *Fábulas* de Samaniego (1781 y 1784, el primero y el segundo volumen, respectivamente), es bien sabido que los dos tomos nacen con el objetivo de ser utilizados para la educación de los alumnos del Seminario de Vergara, del que el intelectual se había hecho cargo a partir de 1771): la mayoría de los motivos presentes ya estaban explicitados en los textos de Esopo y Fedro, más que en los *exempla* de la tradición medieval (influida por los apólogos orientales), puesto que Samaniego «no sigue la amplia tradición medieval. Sino que recurre [...] a autores que reconoce como maestros en el género; [...] Sus fábulas suponen una nueva versión del mundo de la fábula tradicional [...] llevada a cabo a través, fundamentalmente, del francés La Fontaine» (Sotelo 2012: 59–60).

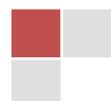
De nuevo, la fábula –por medio de una adaptación que no es una mera repetición del modelo clásico– utiliza a los animales para reflexionar críticamente sobre los vicios presentes en la sociedad de la época; la fábula «La zorra y el busto» denuncia los excesos de vanidad, así como «La cigarra y la hormiga» se ocupa de poner en tela de juicio la imprevisión y, de nuevo, la zorra es el animal elegido para criticar la prisa excesiva («La zorra y las uvas»).

Paralelamente a esta línea de denuncia de los vicios de la sociedad humana, Samaniego se sirve de los animales para que sean también los actores de parábolas políticas fundadas en la centralidad del rol didáctico de la literatura, en un siglo marcado precisamente por el «deseo de normas y organización, de asociación de individuos y trabajo colectivo, de control de ideas y abordaje de grandes empeños» (Alvar *et al.* 2011: 439). Fábulas como «El león y su ejército» conectan con esta búsqueda de la élite ilustrada y plantean la necesidad del esfuerzo colectivo, mientras otras como «El pastor y el filósofo» se centran en la alabanza de la razón y en celebrar la superioridad de la racionalidad y del intelecto frente a los contenidos librescos.

Más de doscientos treinta años después de la publicación de los volúmenes de Iriarte y Samaniego, la recopilación de las ciento y una fábulas de *La divina chusma*, que el escritor y filósofo costarricense Rafael Ángel Herra publicó en 2011, propone una revisitación del género que superpone el modelo clásico a la tradición dieciochesca española, y las moldea según un esquema formal denso de reflexiones irónicas y amargas sobre el ser humano³.

Con el objetivo de identificar la(s) categoría(s) de pertenencia de las fábulas de Herra dentro del subgénero fabulístico, cabe recuperar la clasificación ya canónica que primero Wilhelm Wundt en *Völkerpsychologie* (1920) y después Vladimir Propp en *Morfologija skazki* (1969) proponen, y que puede resumirse según un esquema que identifica los siete ámbitos tipológicos siguientes: 1) cuentos-fábulas mitológicas; 2) cuentos maravillosos puros; 3) cuentos y fábulas biológicas; 4) fábulas puras sobre animales; 5) cuentos sobre «el origen»; 6) cuentos y fábulas humorísticas; 7) fábulas morales.

³ Rafael Ángel Herra es Doctor en Filosofía por la universidad alemana de Maguncia, miembro de número de la Academia Costarricense de la Lengua, ex catedrático y por muchos años Director de la Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. Ha sido profesor invitado en las Universidades de Bamberg y Giessen, además de ex embajador en Alemania y en la Unesco. Dentro de la amplia producción literaria de Herra, que incluye obras ensayísticas, textos para el teatro y poesía, nos limitaremos aquí a señalar sus textos pertenecientes al género narrativo en prosa. El primer libro de cuentos de Herra se publica en 1983 con el título de *El soñador del penúltimo sueño*. Siempre en la década de los ochenta ven la luz también otra recopilación de relatos *Había una vez un tirano llamado Edipo* y la novela *La guerra prodigiosa*, de 1986. En los años noventa se publican las novelas *El genio de la botella. Relato de relatos* (1990) y *Viaje al reino de los deseos* (1992). En los primeros años del nuevo siglo ven la luz *La divina chusma. 101 fábulas* (2011), objeto de nuestro estudio en estas páginas, además de *D. Juan de los manjares* (novela, publicada en 2012), *El ingenio maligno* (también novela, del año 2014) y *Artefactos*, de 2016.



Por sus características de reescritura paródica de textos clásicos protagonizados por animales con vicios y virtudes (pocas) de los seres humanos, podría considerarse *La divina chusma* como una recopilación que toma tanto de la categoría de las fábulas puras sobre animales como de las fábulas morales, con incursiones puntuales en la categoría de los cuentos y fábulas humorísticas, siendo el humor negro un sello distintivo presente en un alto porcentaje de los breves textos de Herra.

Al diálogo de Herra con la tradición fabulística clásica y con la dieciochesca española, y al uso del género no solo como herramienta de enseñanza sino también de reflexión paródica e introspectiva, dedicaremos las páginas del apartado que sigue.

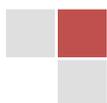
II - Un género al servicio de la transmisión de una enseñanza moral

La divina chusma puede leerse como el resultado de una tendencia cultural que se relaciona con el término *passe-par-tout* que es la palabra «postmoderno». Aplicado a la literatura, el término –ya usado en exceso– alude a la existencia de ciertos productos artísticos que dejan de perseguir una línea de experimentación literaria, buscando en cambio un proceso de reelaboración de la herencia cultural del pasado; en la práctica, este ejercicio consiste en llevar adelante una tarea de deconstrucción del patrimonio de las letras y construir un producto que se presente al lector como un *pastiche*.

Las reflexiones propuestas por Jean-Francois Lyotard en su obra *La condición posmoderna* (1979) se centran en el nuevo estado de la cultura posterior a las transformaciones de las ciencias, de las artes, de la literatura y de los equilibrios socio-económicos empezados a finales del siglo XIX, y sostienen la crisis de la narración; de ahí que, en palabras del mismo Lyotard, «podemos considerar posmoderna la incredulidad hacia las meta-narraciones» (Lyotard 1981: 78). En literatura, deconstruir y reelaborar el patrimonio literario preexistente no significa solo «ausencia de experimentación», sino también enjuiciar una cultura fundada en narraciones que se convierten en prescripciones.

No obstante, cabe observar cómo en los textos de ficción producidos en los últimos cuarenta años en el ámbito occidental, los productos reelaborados nacen no solo como resultado de una repetición más o menos mecánica y de una revisión (¿u optimización?) del «producto preexistente», sino que este trabajo de reelaboración produce a su vez una estética. Ya no tiene cabida la reflexión, en su momento muy generalizada, por la cual la repetición se percibe como polo opuesto de la originalidad y de la capacidad de «creación artística». Pierde vigencia la línea idealista que Benedetto Croce había propuesto en la segunda década del siglo pasado en su ensayo *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*: una línea que consideraba un artefacto una «obra de arte» solo en el caso en que fuera imposible «repetirle».

Sin embargo, la postura que idealiza la unicidad de la obra de arte ya se había empezado a derrumbar en la década de los setenta del siglo XX, a partir de la difusión de los llamados «múltiples», prácticas contemporáneas que acabaron definitivamente con la



sacralidad del original. Al hecho de que muchas prácticas posmodernas exalten el uso de la cita y celebren el *pastiche*, se suma la evidente inadecuación del uso mismo del término «repetición», pues se trataría –desde una perspectiva actual– de un preconcepto ya anacrónico que impide reconocer el nacimiento de una nueva estética: la de la recuperación y remodelación de productos culturales del pasado según patrones conceptuales y estilísticos conformes con el tiempo presente.

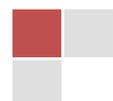
En *La divina chusma*, Herra sí se acerca al género de la fábula bebiendo de las fuentes clásicas, de las creaciones solo en parte novedosas de La Fontaine, y de las adaptaciones político-didácticas de los ilustrados españoles, pero su aproximación a la fábula ocurre a través de una escritura que es esencialmente una parodia de todos estos referentes canónicos. El escritor costarricense mezcla ironía y humor negro, y su mensaje – a menudo cáustico– se dirige a la representación de las conductas humanas, mediadas por el filtro del protagonismo animal⁴.

La racionalidad de los seres pertenecientes al reino animal se convierte en una herramienta al servicio de un objetivo: apelar dura y acertadamente a la dimensión emotiva de los lectores, haciendo que el público se tambalee entre la sonrisa y el asombro, transitando por momentos de reflexión trascendente (de entre los grandes misterios que se desentrañan cabe señalar, por ejemplo, el motivo por el que los cangrejos tienen una tenaza tan grande). No es casual, en este sentido, que el mismo Herra se exprese así acerca de sus propósitos al recopilar sus fábulas: «traté de que estas fábulas no tuvieran moraleja y que fuese el lector quien extrajera conclusiones, puesto que, de todas formas, la fábula no puede evitar fundarse en defectos y (alguna que otra) virtud humana» (Herra 2016: inédito)⁵.

Ahora bien, en este juego de espejos que Herra establece con los referentes modélicos del pasado, y que le permite a la vez desplegar la imaginación, la síntesis estilística y la observación de analogías entre seres humanos y animales, cabe una reflexión acerca de la estructura narratológica de la recopilación. Se trata de que desde hace tiempo la semiótica narrativa ha puesto en evidencia cómo en cada relato existen unas estructuras conceptuales que se depositan en lo más profundo del texto y se mantienen en un nivel más abstracto que el plano de lo que se narra. Las fábulas, por su misma finalidad de herramienta didáctica y moralizante, ofrecen al lector historias que

⁴ En el prólogo que abre el libro, el narrador de las fábulas es un papagayo que apela a la colaboración del lector aludiendo explícitamente a la capacidad del público para discernir entre verdades y chismes dentro de lo narrado. Quien se ocupa de narrar decide actuar, en realidad, como un intermediario entre el reino animal y la dimensión de lo humano (el público de «señores y señoras»); así se expresa: «Los animales de ciencia, tan poco adictos a la maledicencia, debieron investigar ciertas historias controvertidas en el reino animal. Se las voy a referir, señoras y señores, aunque a los papagayos nos persiga el escarnio de los narradores, a quienes nadie les cree cuando dicen la verdad. [...] Transcribo aquí las historias. Lean ustedes y decidan por su cuenta» (Herra 2011: 11).

⁵ La cita forma parte de un intercambio de correos electrónicos que mantuve con el escritor a lo largo del mes de octubre de 2016 durante la fase de redacción del presente estudio.



tienen diferentes niveles de profundidad estructural: a un nivel de discursividad se añade el nivel de la verdadera estructuración narrativa y sigue un tercero, más abstracto, que es el «fundamental». A medida que aumenta la profundidad de los niveles, se da un proceso de progresiva reducción de la complejidad a estructuras cada vez más elementales.

Esta jerarquización se puede aplicar a la «relectura» que Herra nos presenta, en el sentido de que las estructuras más elementales (es decir, los niveles más profundos, el mensaje último) son los que necesariamente se repiten. Así, según advierte Omar Calabrese, «i livelli piú profondi sono quelli che riducono la complessità a strutture sempre piú elementari. Ebbene, il fatto che queste si ripetano diventa ovvio, e anzi co-necessario alla teoria» (Calabrese 1987: 35).

Ahora bien, la estructura más elemental es donde reside el macro-mensaje, es decir, el de carácter más universal: si así lo entendemos, las ciento y una fábulas de Herra están protagonizadas por animales cuyo grado de humanización es en sí variable, pero sin dejar que el lector perciba en el fondo (o sea, en el nivel más profundo del texto) la presencia de un mensaje universal de reflexión –a veces crítica, otras amarga o solo enternecida– sobre las dinámicas que guían las conductas y las formas de interacción de los seres humanos.

Hay humor negro y hay denuncia en los textos de Herra, y sin embargo, en su irónica observación de las conductas, la fijación de analogías que se crea a partir del juego de espejos, contempla también el análisis de las virtudes: el escritor costarricense se aleja del plano de la denuncia *tout-court* presente en las fábulas de Iriarte, y observa con un dejo de ternura a sus criaturas animales (y a sus espejos humanos), puesto que «con holgura y humor, estos cuentos breves construyen analogías entre acciones, costumbres, vicios y virtudes del *homo sapiens* y el *animal sapiens*» (Hernández 2011: en línea),

Una posible clasificación de las ciento y una fábulas incluidas en *La divina chusma* puede pasar por la identificación de tres macro-grupos temáticos que permitirían –sin pretensión de exhaustividad absoluta– la elaboración de un esquema así concebido:

- a) fábulas que funcionan como parábolas de las dinámicas humanas de implicación en ejercicios y responsabilidades compartidos y colectivos;
- b) fábulas que funcionan como expresión del deseo de alejamiento del mundo y/o de huida de sí mismos por parte de los protagonistas;
- c) fábulas que funcionan como relatos de condena de toda forma de vanidad y envanecimiento.

La clasificación que se acaba de proponer intenta recuperar la lógica de ordenación planteada por Propp acerca de la necesidad de aproximarse al estudio del cuento y de la fábula examinando su estructura conceptual. No se trata de acercarse a la fábula desde la perspectiva de sus motivos, según las *cualidades* de sus protagonistas (qué raza de animal, en el caso de la fábula), según su *cantidad* (número de personajes y de héroes de cada relato) y según los *objetos* que manejan⁶, sino de un acceso al subgénero y a su

⁶ La clasificación que toma en cuenta parámetros (denominados «motivos») como la *cualidades* de los protagonistas, su *cantidad* (número de personajes y de héroes de cada relato) y los *objetos* que manejan

clasificación en el volumen de Herra, apuntando a definir las macro-estructuras conceptuales de sus fábulas.

De este modo, se identifican bloques de fábulas similares según el criterio de que «la seule étude qui puisse répondre à ces conditions est celle qui découvre les lois de la structure, et non celle qui présente un catalogue superficiel des procédés formels de l'art du conte» (Propp 2012: 25). Siguiendo este principio, y manteniendo la línea indicada por el escritor mismo, por la cual «cada característica animal (por comportamiento, por forma o función corporal) representa, por analogía, una conducta humana» (Herra 2016: inédito), en la sección que sigue examinaremos en detalle los tres puntos.

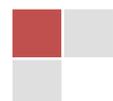
III – El animal como espejo (poco deformado) de lo humano

El objetivo de este apartado reside en examinar por separado las tres categorías que se acaban de identificar, empezando por las fábulas que funcionan como parábolas de las dinámicas humanas de implicación en ejercicios y responsabilidades compartidos y colectivos. El miedo de las responsabilidades colectivas representa uno de los rasgos característicos de la época contemporánea, marcada –a partir de los años ochenta del siglo XX– por la definitiva toma de conciencia del derrumbe de las utopías de esa centuria (la Revolución mexicana de 1910; la primera revolución estudiantil mundial en Argentina –el Cordobazo, de 1917; la Revolución de octubre en Rusia, siempre en 1917, la Revolución cubana de 1959). Sobre la base de la evidencia del fin de las esperanzas utópicas, Herra parece insistir en el miedo contemporáneo a la asunción de responsabilidades colectivas y plantea su denuncia de la desaparición del esfuerzo común desde la perspectiva de un humor amargo.

En sus fábulas, incluso un proyecto colectivo mínimo como el que emprenden las tres arañas protagonistas del cuento homónimo está destinado al fracaso: frente a la posibilidad de concentrar sus esfuerzos, combinar las telas que tejían y «componer una sola que les sirviera para cazar a todos los insectos de la tarde» (Herra 2011: 34), el desenlace se centra en la incapacidad para coordinar los esfuerzos: «se enredaron tanto que no solo se convirtieron en el hazmerreír del reino, sino que acabaron la jornada sin alimento alguno» (Herra 2011: 34).

Situaciones parecidas son las que se presentan en fábulas como «El orden de las hormigas» o «Los moscos»; en la primera, el narrador ironiza sobre la disciplina que rige el funcionamiento de los mecanismos internos a los hormigueros: «la disciplina llega a tal extremo que cuando una obrera envía una señal desde el final de la fila, el mensaje va pasando de una a otra hasta llegar al nido, donde lo escuchan los zánganos y la reina»

había sido propuesta en los años venite del siglo pasado por R.M. Volkov en *Skazka. Rozyskanija po sjuzhetoslozheniju narodnoj skazki*, tomo I. Gosizdat – Ukrainy (Odessa).



(Herra 2011: 20). El humor cáustico que castiga toda suposición de eficiencia se hace manifiesto cuando el narrador nos informa de que «la desventaja del sistema es su lentitud. Pocas obreras han sobrevivido para contarlos» (Herra 2011: 20).

Del mismo modo, los moscos que protagonizan el cuento homónimo se entrenan sin detenerse nunca para dibujar en el aire, mientras están volando en grupo, unos «ochos» de forma perfecta. En este esfuerzo de coordinación compartido en el que pretenden exhibir la perfección de su vuelo sincronizado, llegan al punto en que «es tan inmenso, tan inconmensurable el placer de volar en forma tan precisa, que vuelan hasta morir» (Herra 2011: 67).

En todas las fábulas pertenecientes a este primer bloque, el autor dialoga con la tradición neoclásica (recordemos la insistencia de los intelectuales ilustrados en subrayar la importancia del empeño colectivo y del esfuerzo compartido), pero opta por un desenlace a la inversa, que hace naufragar deliberadamente toda empresa común de sus criaturas.

En lo que se refiere a las fábulas que funcionan como expresión del deseo de alejamiento del mundo por parte del sujeto, se trata de un apartado que traslada al mundo animal la práctica del apartamiento del mundo a través de una desvinculación de sí mismo, como efecto de la dificultad del sujeto para seguir siendo una «identidad social». David Le Breton –en su ensayo *Disparaître de soi. Une tentacion contemporaine*– define con el término «blancura» esta necesidad del individuo de tomar distancia de las expectativas que el contexto social nutre acerca del sujeto, y sostiene que la «blancura» es precisamente «la búsqueda de una relación matizada con los demás; es la resistencia que hay que oponer frente a los imperativos de construirse una identidad en el contexto del individualismo democrático de nuestras sociedades» (Le Breton 2015: 15)⁷. En las fábulas de Herra que pertenecen a este segundo grupo temático los animales presentan una «pasión por la ausencia», que se expresa en el deseo de no proponerse más hacia afuera.

Una perfecta y amarga parábola de la negación de sí mismo es la fábula «El abejón contra el vidrio» en la cual el narrador reflexiona con el lector sobre los motivos que inducen al abejón a golpearse sin cesar contra los cristales de una ventana, olvidando los golpes recibidos en sus precedentes intentos. La conclusión a la que llega el narrador es que «el abejón se estrella y torna a reventarse contra el cristal, porque lo enfurece la imagen que se refleja en él» (Herra 2011: 55). Este motivo de la auto-aniquilación frente a la imagen refleja representa la búsqueda de la máxima impersonalidad y neutralidad posibles, y está presente de forma recurrente en las reflexiones de Herra: el escritor costarricense pretende subrayar cómo la imagen del protagonista –al reflejarse en el espejo– transmite la necesidad de la negación del Yo, reflejado en el espejo.

⁷ Se ha tenido acceso al ensayo de Le Breton *Disparaître de soi. Une tentacion contemporaine* a través de la versión italiana de su trabajo, titulada *Fuggire da sé. Una tentazione contemporanea*. El texto de la cita en la versión italiana que se ha utilizado es el siguiente: «Il biancore [...] é la ricerca di un rapporto attenuato con gli altri: é la resistenza da opporre agli imperativi di costruirsi un'identità nel contesto dell'individualismo democratico delle nostre società».

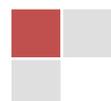
Ahora bien, puesto que el espejo es una herramienta que no se equivoca, y que reproduce tal como es al sujeto que en él se mira, cuando el espejo reproduce una imagen que el Yo no acepta y rechaza, el sujeto se encuentra entre una disyuntiva: o bien, hace todo lo posible por asegurar el triunfo de la *imago* que se ha ido construyendo de sí mismo, en oposición a la imagen reflejada; o bien, no es capaz de hacer prevalecer la imagen positiva e intenta desaparecer (en el caso del abejón, la desaparición coincide con la eliminación física del propio Yo).

En «Tristes cucarachas», la percepción de sí mismas que estos animales tienen provoca que se vean horrendas, que se perciban como rechazadas por parte de los otros animales y que sientan vergüenza por su imagen pública, por lo cual –concluye el papagayo/narrador– «si llega a sorprenderlas un rayo de luz, corren a ocultarse en las tinieblas, para no sufrir la humillación de que las miren» (Herra 2011: 25). Desde la perspectiva de las cucarachas, entendidas en este caso como un Yo colectivo, podría decirse que «necesito justificarme ante el ideal de objetividad de la imagen especular porque el otro tiene la potestad de juzgarme y se me presenta como tal» (Herra 2012: 25). Siguiendo esta línea interpretativa que propone la existencia de un juicio, es decir, de un Otro como juez, el conjunto de las cucarachas –como identidad colectiva homogénea en su sentir– lleva a cabo una verdadera denegación de su imagen según la perciben los otros.

En «La rata y las cucarachas», de nuevo, se plantea el motivo de la desaparición voluntaria de animales que buscan el máximo grado de transparencia social según una modalidad de ocultación deliberada que refleja el pensamiento de Michel Leiris cuando afirma que este tipo de desaparición es un «no existir más, ni de por sí, ni a través de intermediarios. Estar ya afuera del verbo ser, [...] haber tocado el punto rebelde a cualquier toponimia» (Leiris 1976: 249). En el cuento de Herra el punto de vista se desplaza al mundo de las cucarachas, quienes en una primera instancia observan cómo «la rata de los subsuelos llora su infortunio: ha oído decir que el pueblo animal la malquiere» (Herra 2011: 27) y poco después expresan su búsqueda de alejamiento del contexto social (esto es, la rebeldía a cualquier toponimia, según palabras de Leiris) reconociendo cómo «las cucarachas compartimos el desprecio del mundo, pero guardamos distancia» (Herra, 2011: 27).

En cuanto al tercer grupo, el de las fábulas que funcionan como relatos de condena de toda forma de vanidad y envanecimiento, cabe observar cómo los textos que integran este bloque están contruidos a menudo según un esquema narrativo que presenta el castigo del vanidoso y del engreído como «resultado natural» de la ley del más fuerte. En este sentido, la agresividad congénita en el reino animal funcionaría en la praxis como una «condena perteneciente al estado de la naturaleza» de la vanidad del personaje-animal.

En «El gallo de oro», el rey indiscutido del gallinero se pasea «exhibiendo la cola dorada, la más hermosa del mundo, orgulloso y lleno de sí» (Herra 2011: 62) y su figura



majestuosa remite en un principio a la del rey de las fábulas, a la del monarca de un reino. Tradicionalmente, en las fábulas el hecho de convertirse en rey (o reina) de un reino apunta a un objetivo: «el de comandar en lugar de ser mandado. El ser que se convierte en rey o reina al final de la historia simboliza una condición de verdadera independencia, en la que el héroe se siente seguro, satisfecho y feliz» (Bettelheim 2015: 125)⁸.

Y es en este punto donde la fábula de Herra quiebra –mediante un final que remite dura y cáusticamente a la ley del más fuerte– la integridad del esquema modélico: su rey del gallinero no logra alcanzar el estado de seguridad y felicidad, ni consigue una posición de verdadera independencia de los peligros inherentes a su condición de gallo, pues «un día llegaron los gavilanes y no perdonaron ni al gallo de oro ni a sus admiradoras» (Herra 2011: 62).

En «La libélula vanidosa», el motivo de la conversión de la protagonista en reina es más sutil pero igualmente concreto, puesto que este liderazgo se manifiesta en la presunta superioridad estética de la libélula, quien vuela con arte majestuoso y se imagina a los envidiosos del reino animal; durante sus ejercicios aéreos para lucirse ante los demás se jacta de tener «el cuerpo esbelto, las alas transparentes. Su belleza se inclina solo ante el milagro del colibrí» (Herra 2011: 50).

Como se verá a continuación, en el desenlace Herra invierte el esquema del modelo canónico sobre la actuación del líder (rey, reina); para comprenderlo, cabe observar cómo «si algo se nos dice acerca del reino de esos reyes y reinas, es que fue sabio y pacífico [...]. La madurez debería consistir en la capacidad para gobernarse a sí mismos con sabiduría» (Bettelheim 2015: 126). La sabiduría y la sensatez son precisamente las cualidades cuya ausencia lleva al desenlace trágico, debido a que «a la urraca le importó poco la vanidad de la libélula cuando le dio un picotazo» (Herra 2011: 50).

En conclusión, las fábulas incluidas en *La divina chusma* se colocan en una dimensión literaria intermedia entre la mera revisitación del objetivo horaciano e ilustrado del *prodesse et delectare* al que se ha aludido en el primer apartado, y la gestación de un conjunto de fábulas en las que el afán didáctico y moralizador se difumina en un juego de espejos que parodia el modelo clásico y neoclásico.

Así como ocurre con las colecciones de fábulas de los ilustrados españoles, en la recopilación de Herra el prosaísmo le gana a la metáfora en nombre de un principio de utilidad que se remonta a la *Poética* de Ignacio de Luzán: se mantiene válida en *La divina chusma* la lógica neoclásica de «un empleo moderado del lenguaje figurado; la insistencia en que [la fábula] fuese al mismo tiempo útil y deleitable imponía evitar toda posibilidad de oscuridad de pensamiento» (Sotelo 2012: 55).

⁸ El texto italiano del ya citado ensayo de Bettelheim *The use of enchantment. The meaning and importance of fairy tales* es el siguiente: «Divengare re o regina di questo regno ha un solo scopo: quello di comandare anziché essere comandato. L'essere diventato un re o una regina alla conclusione della storia simboleggia una condizione di vera indipendenza, in cui l'eroe si sente sicuro, soddisfatto e felice».

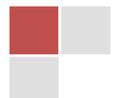
Por otro lado, se hace menos evidente en las fábulas del escritor costarricense la orientación pedagógica de la literatura: la tendencia ilustrada de educar al pueblo formando su sensibilidad se desplaza hacia la exhortación implícita a una reflexión introspectiva. Los animales que protagonizan las historias plantean sus vivencias al lector desde la perspectiva de una sencilla racionalidad en que conviven ironía, humor e incluso un matiz nostálgico, y es precisamente la aguda identificación por parte del autor de las analogías entre seres humanos y animales el elemento que permite que las fábulas lleguen a la esfera emotiva de los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Carlos, José Carlos Mainer y Rosa Navarro. *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial, 2011. Impreso.
- Bettelheim, Bruno. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: Feltrinelli Editore, 2015. Stampato.
- Calabrese, Omar. *L'età neobarocca*. Bari: Laterza, 1987. Stampato.
- Cioranescu, Alejandro. «Sobre Iriarte, La Fontaine y fabulistas en general». *Estudios de literatura española y comparada*, 1954: 197–204. Impreso.
- Hernández, Germán. «Rafael Ángel Herra: *La Divina Chusma*». *El Signo Roto*. 2011. Web. 21 Oct. 2016.
- Herra, Rafael Ángel. *La divina chusma*. San José de Costa Rica: Uruk Editores, 2011. Impreso.
- . *Autoengaño. Palabras para todos y sobre cada cual*. San José de Costa Rica: Editorial UCR, 2012. Impreso.
- Le Breton, David. *Fuggire da sé. Una tentazione contemporanea*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2016. Stampato.
- Leiris, Michel. *Frêle Bruit*. Paris: Gallimard, 1976. Imprimé.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli, 1981. Stampato.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Éditions Points, 2012. Imprimé.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Historia de la fábula greco-latina*. 3 vols. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1979–1987. Impreso.
- Samaniego, Félix María. *Fábulas*. Madrid: Cátedra, 2012. Impreso.
- Sotelo I., Alfonso. «Introducción». Samaniego, F.M, *Fábulas*, Madrid: Cátedra, 2012: 13–142. Impreso.

Fecha de recepción: 26 de octubre de 2016.

Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2017.



UDC: 821.134.2.09-31 Montalbán M. V.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2017.1.8>

Sergio García García¹
Universidad Autónoma de Madrid
España

CUESTIÓN DE TATUAJES: LA INFLUENCIA DE LA COPLA EN EL PRIMER CASO DE PEPE CARVALHO²

Resumen

Aunque la figura de Pepe Carvalho, no como detective privado sino como agente de la CIA, aparece por primera vez en *Yo maté a Kennedy* (1972), no es hasta 1974 cuando Manuel Vázquez Montalbán pone a su personaje al frente de su primer caso, el cual se narra en la novela *Tatuaje*. Dicha novela comparte el nombre de una conocida copla de posguerra interpretada por Conchita Piquer, canción que, además de ser uno de los *leitmotiv* de la producción literaria y ensayística del escritor barcelonés, desempeña un papel fundamental dentro de la *opera prima* policíaca de Vázquez Montalbán. Este estudio, pues, tiene como objetivo principal situar la presencia de la canción *Tatuaje* dentro de la novela homónima, y definir su función y su significado en la resolución del crimen. Asimismo, este análisis se complementa con una comparación de la novela montalbaniana con el relato *Tres ratones ciegos* (1950), de Agatha Christie, para determinar una posible fuente original del empleo de la canción en la construcción de la novela negra, y con otra novela del barcelonés, *La Rosa de Alejandría* (1984), también perteneciente a la serie Carvalho, y cuyo título, como el de *Tatuaje*, hace referencia a una canción popular.

Palabras clave: Conchita Piquer, Manuel Vázquez Montalbán, novela policíaca, Pepe Carvalho, *Tatuaje*.

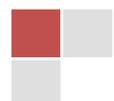
TATTOO MATTERS: THE INFLUENCE OF THE COPLA IN PEPE CARVALO'S FIRST CASE

Abstract

Although the figure of Pepe Carvalho, not as a private investigator, but as a CIA operative, appears for the first time in *Yo maté a Kennedy* (1972), it is not until 1974 that Manuel Vázquez Montalbán places him in charge of his first case, which is narrated in the novel *Tatuaje*. The above-mentioned novel shares its

¹ sergio.garciag@uam.es

² Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del «Programa propio de ayudas para Formación del Personal Investigador. FPI-UAM» de la Universidad Autónoma de Madrid, convocatoria de 2015, dentro del proyecto de tesis doctoral «La poesía de Manuel Vázquez Montalbán: 1963–2003».



name with a popular postwar Spanish copla performed by Conchita Piquer, a music theme that, apart from being one of the leitmotifs of the writer's literary and essayistic production plays an essential role within Montalban's whodunit debut feature. The main purpose of this study is to locate Conchita Piquer's theme, *Tatuaje*, in the homonymous novel, and to establish its role and significance in solving the crime represented in the text. Furthermore, this analysis is complemented by a comparison between *Tatuaje* and *Three Blind Mice and Other Stories* (1950) by Agatha Christie – in order to determine a potential original source of the use of the song in the construction of the thriller – and also with another novel of the Barcelonian, *La Rosa de Alejandría* (1984), also belonging to the Carvalho series, and whose title, like *Tatuaje*, refers to a folk song.

Key words: Conchita Piquer, Manuel Vázquez Montalbán, detective novel, Pepe Carvalho, *Tatuaje*.

1. Introducción: Conchita Piquer en la obra de Manuel Vázquez Montalbán

En 1974, dos años después de la aparición de *Yo maté a Kennedy. Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas*, Manuel Vázquez Montalbán publicó la novela *Tatuaje* en una de las colecciones de José Batlló con una tirada inicial de 1.500 ejemplares (Fernández Colmeiro 2013: 62), obra para cuyo protagonista el barcelonés recuperó la figura que estaba detrás de la voz narrativa de *Yo maté a Kennedy*, y que resultó ser, como se averigua al final de la novela, Pepe Carvalho. Para Vázquez Montalbán ese tal Carvalho «era un personaje de novela negra, aunque no estuviera como tal en *Yo maté a Kennedy*» (Fernández Colmeiro 2003: 63), y gracias a ello a la narrativa montalbaniana se le fueron añadiendo una serie de novelas de corte policiaco protagonizadas por este detective gallego. Pero el punto de partida de esta narrativa detectivesca, la ya mencionada obra *Tatuaje* –novela que el propio detective privado utiliza para encender una de sus diarias chimeneas en *Federico III de Castilla y León*³–, así como del resto de casos de Carvalho, no responde al descubrimiento de la naturaleza del personaje, sino a «una apuesta ética» que el propio autor llevó a cabo con algunos de sus amigos. Así recuerda Vázquez Montalbán aquella anécdota:

Tatuaje fue una broma, una apuesta ética después de una cena con el editor de casi todos mis libros de poemas, Pepe Batlló, y otros más. Desde hace muchos años lanzo, de vez en cuando, una *boutade* diciendo que los valores literarios son convencionales, que por qué es mejor Unamuno que Mika Waltari o por qué dice la gente que Hemingway es mejor que Gore Vidal. Sé que es una exageración y lo hago para irritar y provocar; pero de pronto dije «bueno, pues muy bien, poneros todos a hacer novela policíaca y dejáros de esas novelas en las que vuestros personajes son hasta incapaces de subir una escalera o de abrir una ventana» y me

³ «Carvalho se quita los zapatos con los pies y se deja caer en el sofá de su casa. Se estremece. Siente frío. Se levanta. Busca un libro en la biblioteca. Escoge *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán y lo utiliza como papel base para prender fuego a una fogata que se convierte en el único punto de luz y calor de la estancia» (Vázquez Montalbán 1989: 37).

dijeron que por qué no hacía yo una novela policíaca; «yo hago una novela policíaca en quince días» dije; me encerré quince días, escribí *Tatuaje* –se nota que está escrita en quince días– y así empezó el asunto. Al acabarla me quedé tan contento del resultado, reconociendo todas las limitaciones, que programé una serie, y presenté el proyecto a un editor: «Quiero escribir unas diez novelas policíacas, tengo los argumentos desarrollados, más o menos van a ir por aquí, y se van a parecer a ésta por voy a cambiar cosas.» Se lo enseñé a Lara y éste me dijo que me olvidara, que eso no iba a tener ningún éxito (Fernández Colmeiro 2003: 63).

Con *Tatuaje*, entonces, se inaugura el género policiaco en la obra literaria de Vázquez Montalbán; lo que comenzó siendo un pique entre amigos durante una sobremesa, terminó por ser la faceta más conocida del autor barcelonés. Aunque ya en *Yo maté a Kennedy* la figura de Carvalho poseía una notable relevancia, aún no se puede considerar a esta obra como el primer caso del detective, pues esta se enmarca dentro del periodo al que Georges Tyras ha denominado «escritura subnormal» (2007: 105), donde comparte, no solo significado, sino también forma con otros textos como *Manifiesto subnormal* (1970), *Happy End* (1974) o *Cuestiones marxistas* (1974), entre otros. La publicación de *Tatuaje* supone el fin de la literatura subnormal, así como el inicio, además del arrumbamiento de la novela negra en la producción del barcelonés, de una narrativa realista (Balibrea Enríquez 1998: 565; Stenzel 1994: 256), aunque, como un caso aislado, Carvalho vuelve a protagonizar un relato de corte subnormal en *Sabotaje olímpico* (1993). Por lo tanto, *Tatuaje* equivaldría, más que a la primera novela de Pepe Carvalho –este papel lo ocuparía *Yo maté a Kennedy*, texto que, al margen de su filiación con la escritura subnormal, se podría considerar como la prehistoria literaria de Carvalho, pues parte de su periodo como agente de la CIA y su posterior salida de la agencia secreta se narran en dicho texto–, al primer caso de Pepe Carvalho.

Pero Vázquez Montalbán no rompió por completo con su literatura anterior al escribir y publicar *Tatuaje*: mantuvo la presencia de un elemento fundamental en su obra poética, especialmente en sus dos primeros poemarios, *Una educación sentimental* (1967, 1970) y *Movimientos sin éxito* (1969), y de su obra ensayística; el elemento en cuestión es la copla. Para el barcelonés, este tipo de canción fue el mejor sustitutivo para los colectivos más desfavorecidos de la posguerra de toda aquella literatura culta a la que no tuvieron acceso, e incluso asegura que fueron mucho más útiles aquellos «dos minutos, tres, de historias ensimismadas y a veces perfectas» que aquella literatura de la que carecían (Vázquez Montalbán 2000a: XLIII). El título de la novela alude directamente a la canción *Tatuaje*, compuesta por Rafael de León, Xandro Valerio y Manuel Quiroga, e interpretada en los años cuarenta por Conchita Piquer. El paratexto con el que se inicia la novela confirma esta relación entre la novela y la canción, cuyo significado se analizará a lo largo de las siguientes páginas; se trata de un fragmento de la letra en el cual se

describe al marinero con el que la voz narrativa mantuvo una fugaz relación amorosa (Vázquez Montalbán 1982: 5):

Era hermoso y rubio como la cerveza
el pecho tatuado con un corazón
en su voz amarga había la tristeza
doliente y cansada del acordeón.⁴

Vázquez Montalbán sentía una auténtica predilección por esta canción, cuya letra, según su propia interpretación, contiene un mensaje de protesta «de las mujeres españolas a la perpetua espera de sus maridos condenados por la historia. Unos maridos a los que podrían encontrar una noche ahogados en el puerto» (Tyras 2003: 63). Por ello, estas mujeres, esposas, abuelas, madres e hijas de los vencidos cantaban dichas canciones a través de las ventanas abiertas de sus casas (Vázquez Montalbán 2003: 38), clara representación de la mujer ventanera, es decir, de aquellas «mujeres silenciadas y resignadas por la mala situación vital que les ofrecían los años de la posguerra, debido a su adscripción al bando [...] de los perdedores de la guerra, el bando de los padres del poeta» (García García 2016: 62), como expresa el barcelonés en los primeros versos de «Conchita Piquer», poema incluido en *Una educación sentimental* (Vázquez Montalbán 2000b: 44):

Algo ofendidas, humilladas
sobre todo, dejaban en el marco
de sus ventanas las nuevas canciones
de Conchita Piquer: él llegó en un barco
de nombre extranjero, le encontré en el puerto
al anochecer
(Vázquez Montalbán 2000b: 44).

La alusión intertextual de la letra de *Tatuaje* en uno de los primeros poemas escritos por el barcelonés, además de ser un excelente ejemplo de «la reutilización de los elementos de la cultura popular como forma de resistencia» (Fernández Colmeiro 2013: 32), inicia un camino de referencias recurrentes a dicha canción –entre las cuales se haya la novela *Tatuaje*, que en su conjunto es un claro homenaje a la composición de León, Valerio y Quiroga–, que constituirá a este pequeño engranaje de la educación sentimental del autor como uno de los elementos constantes de su ideario literario. Tanto en su producción poética como en la prosaica, Vázquez Montalbán lleva a cabo la inclusión de fragmentos de la letra, a modo de intertexto exoliterario⁵, o de menciones a alguna parte

⁴ La letra completa de *Tatuaje* está incluida al final de este estudio a modo de anejo.

⁵ Se entiende por intertextualidad exoliteraria aquella que se produce cuando «en el texto literario pueden funcionar como intertextos subtextos procedentes de textos ajenos a la literatura, como plegarias

de su contenido en sus propios textos, lo cual, como establece José Fernández Colmeiro, «proclama abiertamente la naturaleza de construcción ficcional de todo el ciclo narrativo» montalbano (2014: 149); por ejemplo, en el poema «Correo sentimental. Respuesta a Enide», incluido en *Movimientos sin éxito*, poemario que el barcelonés escribió junto con *Una educación sentimental* en la cárcel de Lérida entre 1962 y 1963, se aprecia la imagen del ese barco, o buque –como se verá más adelante, Vázquez Montalbán suele alternar estos dos términos cuando hace alguna referencia a esta parte de la canción–, de nombre extranjero que llegó a un puerto cualquiera cuando la noche cierra el día:

y las gentes

descendían hacia el puerto

–se esperaba,

la llegada de un buque de nombre extranjero
que nunca atracó en el puerto al anochecer
[...]

pero en el puerto

nunca llegará –nunca llegaría– el buque
de nombre extranjero y los desencantos conducen
a la evidencia de que ningún buque llega para nadie

(Vázquez Montalbán 2000b: 151 y 152).

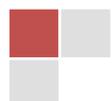
También en dos obras pertenecientes a la literatura subnormal montalbano encontramos referencias a la canción de la Piquer: primero, en la comedia musical *Guillermotta en el país de las Guillerminas* (1973), donde en una canción interpretada por la protagonista se advierte la imagen del marino extranjero y tatuado:

Llevaba en la mano una flor malva
un tatuaje en la piel de barco hundido
de su mano me fui la calle arriba
mi patria fue un jergón de lona y sal

era extranjero
más extranjero que la muerte
era marinero
más marinero que la suerte
amo a los extranjeros porque no les entiendo
hay palabras que matan y otras que duermen

marchó una mañana sin decir nada

religiosas, canciones de moda, anuncios publicitarios, prospectos médicos, recetarios de cocina, prensa escrita, ensayos y tratados técnicos y científicos, etc.» (Martínez Fernández 2001: 178).



tenía noche en el pelo y en la mirada

(Vázquez Montalbán 2005: 134 y 135),

y, segundo, la ya citada *Cuestiones marxistas*, donde la imagen del marinero extranjero aparece de nuevo: «Hermosea tus actos y no llegarás a vieja. Cada cual es dueño de su propia estética. Yo me he forjado un amor imposible con un marineo extranjero. Los extranjeros huelen distinto» (Vázquez Montalbán 2005: 331). Pero la obra que contiene más intertextos extraídos de la canción es, como se ha venido anunciando, la novela *Tatuaje*.

2. La copla como clave de bóveda del primer caso carvalhiano

Gracias al paratexto inicial con el que se abre la novela («Era hermoso y rubio como la cerveza / el pecho tatuado con un corazón...») se descubre el origen del título de esta, la canción homónima de la Piquer, y se sobreentiende que dicha copla va a desempeñar un papel más o menos relevante en la trama narrada. Tras las primeras páginas, la alusión a la canción adquiere una primera función, que se convertirá en el principal *leitmotiv* de la novela: en una playa cercana a Barcelona aparece el cadáver de un hombre, «joven y rubio, tostado por el sol» (9)⁶ y con un tatuaje a la espalda, cuyo rostro había sido devorado por los peces; ante la dificultad de conseguir la identidad del muerto, quien la final termina por llamarse Julio Chesma, Vázquez Montalbán se sirve de *Tatuaje* para hacer frente al «enigma de la identidad» (Balibrea Enríquez 1998: 567) del hombre alto, rubio y tatuado que se le presenta a Carvalho –quien «después de nueve años con la CIA, [...] ha decidido a comenzar a trabajar por libre» y, debido a su falta de ahorros y a su rechazo al cuerpo de policía, inicia el oficio de detective privado (Malverde 2010: 255), aunque aún le atraía la idea de recuperar su carrera universitaria, como cuenta él mismo en *Las cenizas de Laura* (Vázquez Montalbán 1990: 14)–, y casi todas las veces que se refiere al desaparecido lo hace aludiendo a las características del marineo extranjero: «alto y rubio como la cerveza»⁷ –es curioso que este personaje de *Tatuaje* es el único de toda la canción nacional que no es moreno (Cruz Casado 2010: 137)–; la primera función, por tanto, del empleo de la letra de la canción de León,

⁶ De ahora en adelante, en las citas directas de *Tatuaje* se señalará solo la página, pues todas ellas provienen de la misma edición de la novela ya mencionada.

⁷ Resulta conveniente señalar que en la versión más conocida de *Tatuaje* –véase el anexo a este estudio– el adjetivo *alto* se sustituye por *hermoso*, como se aprecia en la cita que abre la novela, pero Vázquez Montalbán en todas las referencias a este verso dentro de la obra se decanta por *alto*. La aparición de ambos adjetivos en la novela puede dar pie a cierta confusión y a pensar que su autor no revisó el texto antes de su publicación; sea lo que fuere, es preciso recordar, como se mencionó al principio de este estudio, que Vázquez Montalbán escribió *Tatuaje* en dos semanas y que, como él mismo asegura, «se nota que está escrita en quince días» (Fernández Colmeiro 2003: 63).

Valerio y Quiroga en la novela es la de describir físicamente al misterioso cadáver, y esta alusión, como se ha señalado anteriormente, se convierte en un *leitmotiv* a lo largo de todo este caso de Carvalho, pues en un total de diez ocasiones se repite esta caracterización, seis de ellos de modo explícito, es decir, entrecorillado, y cuatro, implícito: «Imaginaba el cuerpo de un joven y rubio, “...alto y rubio como la cerveza”, decía la canción» (26), «En el centro de su imaginación aparecía una y otra vez el cuerpo sin rostro de aquel hombre “alto y rubio como la cerveza”» (62–63), «Sin duda, en algún lugar que Carvalho desconocía, una mujer, la protagonista de la canción, podía revelar todos o casi todos los misterios del “hombre alto y rubio como la cerveza”» (64), «Y luego porque Amsterdam era una de las ciudades del mundo que más le habían calado e intuía que el hombre alto y rubio como la cerveza no encajaba totalmente con el modelo del obrero español anclado en la Philips de La Haya» (65), «Ya podía volver a España con el simple nombre del ahogado, pero se había establecido una relación de dependencia con el joven alto y rubio como la cerveza» (95), «Pero en el caso del joven alto y rubio como la cerveza había variantes notables y agradecidas» (96), «Y no pudo hacerlo solo. ¿Cómo iba a poder él solo con el hombre alto y rubio como la cerveza?» (237), así como el siguiente paisaje, donde se cita directamente la letra de la canción:

Y recordaba aquella canción recantada sobre todo por mujeres de la edad que ahora tenía Queta:

«Él llegó en un barco de nombre extranjero
le encontró en el puerto un anochecer...»

Era el amor con un extraño «rubio y alto como la cerveza», «el pecho tatuado con un corazón» (222–223).

Pero la identificación del fallecido Julio Chesma con el marinero de *Tatuaje* también posee su propio origen en el caso: es Bromuro, el limpiabotas, uno de los principales secundarios de la serie Carvalho, quien relaciona el cadáver encontrado en la playa catalana con el extranjero de la canción, pero a partir de otra parte de la letra. Este pasaje en cuestión es el siguiente:

–Ha aparecido muerto un hombre en una playa. No tenía cara. Se la habían comido los peces y llevaba un tatuaje en la espalda: He nacido para revolucionar el infierno.

–Los hay echaos palante.

–Qué le vamos a hacer.

–¿En su voz amarga había la tristeza doliente y cansada del acordeón?

–¿De qué coño hablas?

Los ojos acuosos del limpiabotas se perdieron aún más en el complejo de arrugas ennegrecidas que configuraban un rostro a medias ocupado por las arrugas

y a medias por varices bermejas. Sin duda se estaba riendo, o así al menos creyó Carvalho poder interpretar la conmoción sísmica de las arrugas.

–Es una vieja canción. Se llamaba «Tatuaje» y la cantaba Conchita Piquer.

Carvalho recordó de pronto la canción. La tataré, primero vacilando, después ya más seguro, con la ayuda de Bromuro. El limpiabotas la cantaba aflamencada y la canción era una tonadilla. Pero Carvalho le dejó cantar y, cuando hubo terminado, se agachó para examinar la marcha del trabajo (18–19).

Gracias al comentario de Bromuro, Carvalho, consciente ahora de la canción y su contenido, entabla la relación del cadáver con el hombre «alto y rubio como la cerveza». Y es en este momento cuando la copla de la Piquer empieza a desempeñar una segunda función dentro de la trama, función que se podría denominar como la principal: añadir una pista más al caso, gracias a la cual Carvalho podrá descubrir no solo quién es el muerto, sino quién lo ha asesinado:

La canción de la que le había hablado el Bromuro le vino de pronto a la memoria, aunque de manera confusa:

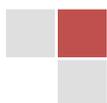
«Él llegó en un barco
de nombre extranjero
le encontré en el puerto al anochecer
en su voz amarga había la tristeza
doliente y cansada del acordeón...»

Más o menos así. En otro momento la canción decía:

«Era alto y rubio como la cerveza
y el pecho tatuado con un corazón...»

La canta una mujer que quedó prendada del hermoso extranjero. Del hermoso marino que pasó una noche, sólo una noche, por su vida. ¿Existía esa mujer en el caso del hombre tatuado que estaba buscando? El personaje tenía la dosis de misterio necesaria para que una mujer quedara enganchada en él como los pájaros en el ligue de las ramas (63).

Desde este momento, Vázquez Montalbán, en palabras de María Paz Balibrea, «altera radicalmente lo que en origen se había creado como una fantasía romántica pensada para la identificación de un público femenino popular de postguerra» (1998: 576) y lo convierte, dentro de la novela, en un hecho completamente acaecido en la España todavía franquista. El mito popular pasa a formar parte de la realidad. La recreación mental de *Tatuaje* por parte del detective en numerosos pasajes, como en el anteriormente citado, le sirve para situar en primera línea de su investigación un nuevo



sospechoso, en este caso una «mujer que espera sobre cansados mostradores el retorno del joven marino tatuado en el pecho con un corazón» (172):

«Y a los marineros pregunto por él
y nadie me dice si está vivo o muerto
yo sigo en mi duda buscándolo fiel...»

Ante una copa de aguardiente, sobre el cansado mostrador, la mujer de la canción seguía la búsqueda obstinada del hombre que había llegado en un buque de nombre extranjero, con el pecho tatuado sobre el corazón. Carvalho estaba convencido de que aquella mujer existía en el caso presente. En algún lugar, todavía no sabía dónde, una mujer conservaba en su piel las mejores huellas del ahogado⁸ (96).

Y en efecto, la mujer de la canción aparece en la vida real, y resulta ser además la asesina del hombre «alto y rubio como la cerveza»: se trata de la amante del cliente de Carvalho, el señor Ramón, de nombre Queta, quien le es a su vez infiel con Julio Chesma y a quien asesina destrozándole la cara con una estatuilla de bronce, instada por el señor Ramón. Volviendo a la afirmación expuesta en el párrafo anterior, el mito popular, pues, se convierte en una realidad clara y concreta.

3. Justificación y empleo de la copla en otra obra de Vázquez Montalbán: *La Rosa de Alejandría*

La famosa copla interpretada por Conchita Piquer «provee el título, el argumento y el tema central» de la primera entrega de la serie Carvalho, como establece Chung-Ying Yang (2005–2006: 431); si no fuera por la jocosa comparación realizada por Bromuro entre la aparición del cadáver con la canción, el detective gallego no hubiera descubierto la clave principal de este crimen pasional. Además, el hecho de que toda la novela gire en torno a esta copla sirve, según Fernández Colmeiro, como un «homenaje privado a una canción extraordinaria de su repertorio sentimental» que realiza Vázquez Montalbán y, asimismo, como «gesto irónico y paródico de las novelas policíacas de la escuela británica de Agatha Christie que sostienen el proceso investigativo sobre los versos de una canción o rima infantil» (2005: 91). Esta segunda hipótesis propuesta por Fernández Colmeiro no debe pasar desapercibida, pues es cierto que algunos casos de Carvalho tuvieron una reconocida influencia de la escritora inglesa; recuérdese los dos relatos carvalhianos, *El caso de la abuelita fusilada* y *El cofre de las tres joyas*, recogidos bajo el título *Puzzles (Dos homenajes a Agatha Christie)*, donde, en la segunda obra, parodia de la

⁸ Clara referencia a la última estrofa de la canción, con la cual se cierra la novela: «Mira su nombre de extranjero / escrito aquí sobre mi piel, / si te lo encuentras marinero / dile que yo muero por él».

investigación del asesinato de una mujer rica perpetrado por su mayordomo, el barcelonés declara que «vivir una novela policiaca al estilo Agatha Christie era una tentación para Pepe Carvalho, tan ubicado en la novela negra» (Vázquez Montalbán 1994: 182), así como el relato, fuera de la órbita carvalhiana, *El alevoso asesinato de Agatha Christie*, recogido en *Pígmalión y otros relatos* (1987), donde Vázquez Montalbán recrea la muerte de la autora perpetrada por Hércules Poirot, su más conocido personaje. Si se busca un título de Christie con esa característica propuesta por Fernández Colmeiro, como bien podría ser el relato *Tres ratones ciegos*, incluido en la obra *Tres ratones ciegos y otros relatos* (1950), y se compara con la novela *Tatuaje*, las similitudes no son pocas: el relato de Christie también toma el título de una canción, en este caso de una canción infantil inglesa llamada *Tres ratones ciegos* (*Three blind mice*), cuya letra también se cita al comienzo del relato; las alusiones a dicha letra son constantes en todo el relato, y el contenido de la canción desvela una pista importante para la resolución del caso (el asesinato de la Mrs. Lyon). Adviértase la relación que guarda el siguiente pasaje del relato de Christie con aquel de *Tatuaje* en el que Carvalho intuye la presencia de una mujer en la trama –en ambos casos el recuerdo de la letra ayuda al descubrimiento de la pista–:

–Hay algo más que todavía no nos ha dicho, ¿no es así, sargento?–
intervino Molly.

–Sí, señora. En la misma página habían escrito: «Tres ratones ciegos». Enganchada a las prendas de la mujer asesinada encontraron una nota que decía: «Este es el primero» y, debajo, el dibujo de tres ratones y unas notas musicales que correspondían a la canción que lleva ese nombre:

Molly canturreó:

Tres ratones ciegos.
Tres ratones ciegos.
Mira cómo corren.
Mira cómo corren.
Corren tras la mujer del granjero.
Les...

Se interrumpió.

–Oh, es horrible, horrible. Fueron tres niños, ¿verdad?

–Sí, Mrs. Davis. Uno de quince años, una niña de catorce y otro niño de doce que murió (Christie 2014: 55–56).

El contenido de la canción descubre al lector que el asesino de Mrs. Lyon, a quien se identifica a lo largo de todo el relato con la canción *Tres ratones ciegos*, pues siempre que aparece en escena la tatarea, y quien al final resulta ser el sargento Trotter, todavía va a asesinar a dos personas más para completar su venganza personal (Trotter, cuyo verdadero nombre es George, desea vengar a él y a sus hermanos, los «tres ratones ciegos»); gracias a este descubrimiento, el inspector Tanner de Scotland Yard, bajo la

aparición de Metcalf, uno de los huéspedes de Molly, consigue salvar a esta última de ser asesinada, pues iba a ser la última víctima del sargento Trotter. Vázquez Montalbán bien pudo recibir algún tipo de influencia de la obra de Christie, como demuestran las líneas anteriores, como la recibió de Raymond Chandler y de otros tantos precursores de la novela negra tras haber agotado «la fase de los experimentos con formas de escritura subversivos y antitradicionales», es decir, su etapa subnormal, como asegura Hartmut Stenzel (1994: 257).

Pero antes de concluir, es preciso dedicar unas pocas líneas a *La Rosa de Alejandría* (1984), el sexto caso de Pepe Carvalho, cuyo título también hace referencia al de una canción, de una canción popular esta vez: «Eres como la rosa de Alejandría, / colorada de noche blanca de día» (Vázquez Montalbán 1984: 5). Con estos versos, al igual que sucedía en *Tatuaje*, Vázquez Montalbán anuncia la procedencia del título y, con ello, da a entender al lector que la canción *La Rosa de Alejandría* va a desempeñar algún tipo de papel dentro de la nueva trama de Carvalho, y, en efecto, lo tiene, pues es el nombre del barco en el que trabaja Ginés Larios Pérez, el asesino de Encarna, cuya macabra muerte (el cadáver apareció descuartizado) se encarga de investigar Carvalho. En un momento de la novela, el capitán de *La Rosa de Alejandría*, Luis Tourón, les explica a Ginés y al resto de sus hombres el significado del nombre del barco en el que navegan:

—Ah, *La Rosa de Alejandría*, qué bonito nombre para un barco. Tuve la ocasión de preguntarles a los armadores el porqué de este nombre y fueron estrictamente sinceros, sí, señor, estrictamente sinceros. Porque uno quería llamarlo Rosa en honor de su madre y otro Alejandría porque le gustaba el nombre de la ciudad. Alguien recordó que existía una llamada rosa de Alejandría y ya está el nombre. A veces los resultados más obvios traducen la misteriosa lógica del azar (Vázquez Montalbán 1984: 157).

En las páginas sucesivas Tourón lleva a cabo una larga reflexión sobre el nombre del barco, explicando a sus marineros la existencia, los orígenes y la localización de la rosa de Alejandría, también conocida como rosa de Damasco, así como la existencia de una canción popular española que narra los cambios cromáticos de la flor según el momento del día. Por un lado, Vázquez Montalbán se sirve del nombre de la canción popular para nombrar al barco donde viaja el asesino, pero, por lo que él mismo escribe, en este caso concreto no guarda mucha relación con el contenido de la canción. Por otro, el capitán Tourón menciona brevemente la existencia de una canción con el nombre de la rosa, pero ello no hace que la letra cumpla alguna función dentro de la trama. No será hasta la resolución del caso, cuando el autodidacta y cliente de Carvalho, Narcís Pons Puig, describe al detective la escena del crimen, que él presencié, cuando el lector descubre el verdadero significado de la canción en la novela: Ginés, despechado, asesina a Encarna y abandona su cuerpo en la casa de los padres de Narcís, pero un personaje entra en escena, roba el cuerpo y, por lo que se deduce, es él quien lo descuartiza y lo entierra

por partes; el autodidacta describe a este personaje como «un travesti disfrazado de señora de cincuenta años que quiere disimular que los tiene» (Vázquez Montalbán 1984: 226). Curiosamente, durante su travesía dentro de *La Rosa de Alejandría*, Ginés y sus compañeros descubren la afición de su capitán a vestirse de mujer y cantar coplas encerrado en su camarote; además, por las conversaciones que Tourón tiene con Ginés, se intuye que el capitán está enamorado del marino. Por tanto, la otra rosa de Alejandría de la novela es el capitán Tourón, mujer de noche, marinero de día, o, como la rosa, «colorada de noche, blanca de día». Al contrario que en *Tatuaje*, Carvalho no consigue dar con este dato y descubrir, gracias a la letra de la canción y a una azarosa relación, que el asesino de Encarna no fue quien descuartizó su cuerpo; el lector, pues, es el único que consigue resolver el caso por completo en *La Rosa de Alejandría*⁹. Fernández Colmeiro, por su parte, determina que la auténtica rosa de Alejandría es Encarna (2014: 158), «mujer respetablemente casada de día, pero algo putón de noche», como la recordará Carvalho veinte años después de su asesinato (Vázquez Montalbán 2006: 701), aunque ello no necesariamente excluye al capitán Tourón de la identificación simbólica, simplemente amplía el abanico significativo de la canción en la trama.

4. A modo de conclusión

Como ya lo hizo en su primera poesía y en su etapa experimental, Manuel Vázquez Montalbán continúa su homenaje personal a la canción de Conchita Piquer, *Tatuaje*, e inicia con ella la parte de su producción literaria que más fama le dará como escritor. No solo la novela toma el nombre de la conocida copla, sino que el barcelonés utiliza la historia del amor idealizado y un tanto imposible de la canción para construir el detonante y la resolución de la trama criminal resuelta por Carvalho. Podría decirse, entonces, que el detective y la canción de León, Valerio y Quiroga comparten el protagonismo en la primera novela negra montalbaniana, y que, al igual que la figura de Pepe Carvalho en *Yo maté a Kennedy*, lo que aparenta ser un mito o una invención se convierte en realidad en *Tatuaje*, en una literatura, como dice el gallego, «de carne y hueso» que lo conduce hacia el final de la trama:

Tiene la mala suerte de que el personaje me interesara. No siempre suele ocurrir. Me gusta mucho la literatura, señor Ramón. Ahora sólo me gusta la literatura de carne y hueso y nuestro amigo era algo así como un héroe literario desaprovechado. Me limité, pues, a seguir las pistas encontradas y descubro a la mujer de la canción, a la auténtica mujer de la canción.

⁹ En la última aventura del detective, *Milenio Carvalho* (2004), Carvalho y Biscuter se topan casualmente con Ginés en Dakar, quien ya ha cumplido la pena carcelaria por el asesinato de Encarna y capitanea un pequeño barco bautizado de nuevo como *La Rosa de Alejandría*. El nuevo encuentro fugaz entre investigador e investigado sigue sin definir el verdadero papel que el capitán Tourón desempeñó en el crimen (Vázquez Montalbán 2006: 700–706).

–¿De qué canción?
–Eso es cosa mía (p. 240).

ANEJO

Letra de *Tatuaje* recogida por Manuel Vázquez Montalbán en su *Cancionero general del franquismo: 1939–1975* (2000a: 8–9):

El vino en un barco
de nombre extranjero,
lo encontré en el puerto
al anochecer¹⁰
cuando el blanco faro
sobre los veleros
su beso de plata dejaba caer.

Era hermoso y rubio como la cerveza,
el pecho tatuado con un corazón,
en su voz amarga había la tristeza
doliente y cansada del acordeón.

Y ante dos copas de aguardiente
sobre el manchado mostrador
me fue contando entre dientes¹¹
la vieja historia de su amor.

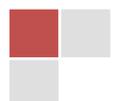
Mira mi pecho tatuado¹²
con este nombre de mujer,
es el recuerdo del pasado
que nunca más ha de volver.
Ella me quiso y me ha olvidado,
en cambio yo no la olvidé
y para siempre voy marcado
con este nombre de mujer.

Él se fue una tarde
con rumbo ignorado

¹⁰ Si se escucha la canción interpretada por Conchita Piquer, se pueden apreciar algunas variantes en el texto, como en el caso de este verso: «Un anochecer».

¹¹ «Él fue contándome entre dientes».

¹² «Mira mi brazo tatuado».



en el mismo barco
que le trajo aquí,¹³
pero entre mis labios
se dejó olvidado
un beso de amante
que yo le pedí.
Errante lo busco por todos los puertos,
a los marineros pregunto por él
si está vivo o muerto¹⁴
y sigo en mi duda buscándolo fiel.

Y voy sangrando lentamente
de mostrador en mostrador
ante una copa de aguardiente
donde se ahoga mi dolor.

Mira su nombre tatuado¹⁵
en la caricia de mi piel,
a fuego lento lo he marcado
y para siempre iré con él.

Quizá ya tú me has olvidado,
en cambio yo no te olvidé
y hasta que no te haya encontrado
sin descansar te buscaré.

Escúchame marinero y dime:
¿qué sabes de él?
Era gallardo y altanero
y era más rubio que la miel.

Mira su nombre de extranjero
escrito aquí sobre mi piel,
si te lo encuentras marinero
dile que yo muero por él.

¹³ «Que lo trajo a mí».

¹⁴ «Y nadie me dice si está vivo o muerto».

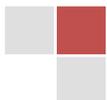
¹⁵ «Mira tu nombre tatuado».

BIBLIOGRAFÍA

- Balibrea Enríquez, María Paz. «*Tatuaje* de materialismo y sexismo: Manuel Vázquez Montalbán en busca de una voz narrativa». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23, 1–2 (1998): 565–584. Impreso.
- Christie, Agatha. *Tres ratones ciegos y otros relatos*. Alberto Coscarelli (trad.). Barcelona: RBA Libros, 2014. Impreso.
- Cruz Casado, Antonio. «*Cancionero general*: textos, pretextos y contextos.» José Manuel López de Abiada *et al.* (eds.), *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Editorial Verbum, 2010: 126–140. Impreso.
- Fernández Colmeiro, José. «Desde el balneario. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán». *El Viejo Topo*, 187 (2003): 56–67. Impreso.
- . *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2005. Impreso.
- . *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2013. Impreso.
- . *Crónica general del desencanto. Vázquez Montalbán – Historia y ficción*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2014. Impreso.
- García García, Sergio. «Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán». *Cuadernos de Aleph*, 8 (2016): 56–71. Web.
- Malverde, Héctor. *Guía de la novela negra*. Madrid: Errata Naturae, 2010. Impreso.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, 2001. Impreso.
- Stenzel, Hartmut. «Manuel Vázquez Montalbán. Las novelas policíacas. Pepe Carvalho en busca de la identidad de la España postfranquista». Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona: Lumen, Palabra Crítica, 1994: 255–267. Impreso.
- Tyras, Georges. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela, 2003. Impreso.
- . «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán». José Fernández Colmeiro (coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, Woodbrige: Tamesis Books, 2007: 105–116. Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *La Rosa de Alejandría*. Barcelona: Planeta, 1984. Impreso.
- . *Tatuaje*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985. Impreso.
- . *Historias de política y ficción*. Barcelona: Planeta, 1989. Impreso.
- . *Tres historias de amor*. Barcelona: Planeta, 1990. Impreso.
- . *El hermano pequeño*. Barcelona: Planeta, 1994. Impreso.
- . *Cancionero general del franquismo: 1939–1975*. Barcelona: Crítica, 2000a. Impreso.

- . *Memoria y deseo. Obra poética (1963–1990)*. Barcelona: Mondadori, 2000b. Impreso.
 - . *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Debolsillo, 2003. Impreso.
 - . *Escritos subnormales*. Barcelona: Debolsillo, 2005. Impreso.
 - . *Milenio Carvalho*. Barcelona: Planeta, Booket, 2006. Impreso.
- Yang, Chung-Ying. «En busca del desencanto: el caso de las primeras novelas policíacas de Manuel Vázquez Montalbán». *Letras Peninsulares*, 18, 2–3 (2005–2006): 425–433. Impreso.

Fecha de recepción: 12 de enero de 2017.
Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2017.



Eszter Katona¹
Universidad de Szeged
Hungría

EL TEATRO DE LA MEMORIA: CINCO DRAMAS CONTRA EL OLVIDO

Resumen

El *teatro de la memoria* es una tendencia característica en el drama español actual. Nuestro artículo, después de una introducción al tema, quisiera ofrecer un breve análisis de cinco obras que tienen la función de llenar huecos en la tela de la memoria. La base de nuestra selección ha sido cronológica: los cinco dramas –según las fechas desde la cual los personajes rememoran los acontecimientos y las consecuencias de la guerra civil española– tienen cinco perspectivas y abarcan aproximadamente seis décadas en la línea del tiempo de la memoria. Todos hacen dirigir la mirada del lector / espectador de hoy hacia cinco momentos de la historia – *La piedra oscura* a 1937, *El convoy de los 927* y *El triángulo azul* a los años 1940–1945 recordados desde 1965, *El jardín quemado* y *Pies descalzos bajo la luna de agosto* a los últimos momentos de la guerra civil evocados desde los últimos años 70 y finales de la década de los 90 respectivamente– y sacan a la luz de la oscuridad del olvido las memorias silenciadas.

Palabras clave: Teatro de la memoria, Joan Cavallé, Alberto Conejero, Mariano Llorente, Juan Mayorga, Laila Ripoll.

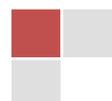
THE THEATRE OF MEMORY: FIVE PLAYS AGAINST OBLIVION

Abstract

The *theatre of memory* is a significant trend in today's Spanish drama. The article, after an introduction to the subject, offers a brief analysis of five plays that have the function of filling the holes in the fabric of memory. The principle of our selection was chronological: the five plays – in order of the moments from which the characters recall the events and consequences of the Spanish Civil War – have five perspectives and comprise approximately six decades on the timeline of memory. All the five plays draw the present-day readers' / spectators' attention to five moments in history – *The Dark Stone* to 1937, *The 927 Convoy* and *The Blue Triangle* to the years 1940–1945 remembered from 1965, *The Burned Garden* and *Barefoot under an August Moon* to the last moments of the civil war evoked from the late 1970s and the late 1990s respectively – and bring the silenced memories to light from the darkness of oblivion.

Key words: The Theater of Memory, Joan Cavallé, Alberto Conejero, Mariano Llorente, Juan Mayorga, Laila Ripoll.

¹ katonaeszter@gmail.com



«Sin memoria no hay mañana, sin memoria no hay avenir.»
(Ripoll 2013: 229)

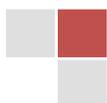
Introducción

Durante las cuatro décadas de la dictadura franquista (1939–1975) la censura del régimen determinó las estrechas coordenadas de toda la producción cultural –sea literaria, dramática o cinematográfica– en España. Las directrices del régimen tabuizaron muchos temas, así la guerra civil (1936–1939) evocada desde el punto de vista de los vencidos o la crítica del régimen imperante fueron motivos intocables en la literatura, en el teatro y en el cine.

Después de la muerte de Franco, la transición democrática se realizó de manera pacífica gracias a una política de consenso porque, a pesar de las divergencias entre opiniones, los españoles estaban de acuerdo en una cuestión primordial: el consenso era indispensable para evitar un nuevo derramamiento de sangre. La política de la memoria adoptada en los años de la transición dejó de lado conscientemente temas tan espinosos como la culpa y la responsabilidad y abogó por el consenso y la reconciliación del país (García Martínez 2016: 18). La garantía de este fue el llamado «pacto de silencio» respetado por todos los personajes de la vida política española, o sea, entró en vigor la ley de «no hablar del pasado», que conllevó la desmemoria de la sociedad española.

Este «gran tabú colectivo de la transición» (Colmeiro 2001: 155) aplazó encarar el pasado, pero la amnesia colectiva resultó insostenible ya que sin memoria era imposible construir el futuro. Según Manuela Fox, «en la sociedad española, la memoria negada sigue presentándose [...] de manera casi patológica, como en un paciente traumatizado, cuyo recuerdo latente de lo que ha ocurrido lo persigue y atormenta» (2012: 110). Jurídicamente, la Ley de la Memoria Histórica, aprobada en 2007, puso fin a esta «cancelación del pasado» e hizo posible las investigaciones en los archivos, las excavaciones de las fosas comunes, la búsqueda de los responsables y la rehabilitación de las víctimas y sus familiares. La ley –discutida por muchos– devolvió a los españoles el derecho a la memoria, un deseo oprimido en la sociedad durante tres décadas de democracia.

Sin embargo, si examinamos las artes, podemos notar que «el pacto de silencio» generó un fenómeno contrario. La literatura, el teatro y el cine no tuvieron que esperar hasta la fecha de la ley mencionada porque las artes, sin la censura, rompieron mucho antes el obligado silencio. La narrativa reaccionó inmediatamente a «la amnesia forzada» engendrando más de tres mil obras de creación literaria, según los datos de Maryse



Bertrand de Muñoz (1986: 358) –en la década de los 80–, pero esta bibliografía no ha dejado de ampliarse hasta nuestros días².

El teatro igualmente se negó al olvido y, en vez del silencio, optó por «el pacto de la memoria»³. Durante décadas *el teatro de la memoria* era confundido con *el teatro histórico* y, aunque María Teresa Cattaneo ya en 1989 expresó su opinión según la cual «las muchas piezas [...] que recuperan el pasado reciente del final de la guerra y de la dictadura [...] no encajan [...] en la definición del teatro histórico» (1989: 12), hubo que esperar hasta el exhaustivo ensayo de Wilfried Floeck (2006) para que las características específicas del *teatro de la memoria* fueran aclaradas y sintetizadas. Este cambio de paradigma, pasando del modelo del *teatro histórico* de raíces realistas a una forma de *teatro de la memoria* fue una reacción normal a la política del olvido promovida durante la transición. Este género nuevo, nacido en la década de los 80 –y cuyo florecimiento sigue aún en nuestros días–, es un teatro comprometido en sentido social, pero con «una tendencia a la despolitización»⁴ y sin la pretensión de realizar una reconstrucción fiel y documentada de los hechos históricos. Son unas miradas individuales sobre el pasado reciente que estuvieron ocultadas durante décadas pero ahora han ocupado no solo las páginas de las novelas y los libros memorialísticos sino también la escena teatral. Anabel García Martínez, en su libro recién publicado, menciona más de setenta obras sobre la guerra civil y la dictadura (2016: 12). Los datos de Alison Guzmán son diferentes de los de la filóloga antes mencionada: ella, en su tesis doctoral, registra, en total, 149 obras de teatro sobre la guerra civil española, de las cuales 63 nacieron entre 1939 y 1969, y 86 entre 1970 y 2006 (2012: 23–24)⁵. Desde el punto de vista del objetivo del presente artículo no nos importa el número exacto de obras⁶, es más interesante llamar la atención sobre este verdadero «memory boom» (Huysen 1995) en el teatro. Además, para subrayar la actualidad del tema, nuestra selección abarca el periodo posterior a la

² Claro está que el tema se ha convertido en un negocio editorial muy rentable. «Se publican muchas novelas de la Guerra Civil porque la Guerra Civil vende» – opina David Becerra Mayor (Entrevista a Becerra, 8 de abril de 2015), autor del libro *La Guerra Civil como moda literaria* (Madrid, Clave Intelectual, 2015).

³ Repasando las piezas teatrales de la transición podemos constatar que la memoria de la guerra civil española estuvo muy viva en estos años con un amplio abanico de estrategias dramáticas. Para citar solo algunos ejemplos de los años 70-90: *Las bicicletas son para el verano* (1977) de Fernando Fernán Gómez, *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1978) de Rafael Alberti, *Gernika: un grito, 1937* (1995) de Ignacio Amnestoy, *Misión al pueblo desierto* (1999) de Antonio Buero Vallejo. Especial mención merece *¡Ay, Carmela!* (1986) obra emblemática de José Sanchis Sinisterra al servicio de la reivindicación de la memoria histórica.

⁴ Junto a la despolitización, Floeck destaca las características siguientes: «una tendencia a [...] la plasmación multiperspectivista y la subjetivización de la perspectiva, a la fragmentación y a la estructura abierta, que exige la participación activa del lector o del espectador» (2006: 205).

⁵ Al final de la disertación se encuentra la lista de las obras estudiadas (Guzmán 2012: 589–592).

⁶ Por la cronología de Alison Guzmán –que termina en 2006– cuatro de los cinco dramas analizados en adelante no pertenecen a los textos examinados por la autora.

cronología de Guzmán⁷. Aunque el estudio de la narrativa que toca el tema del período bélico y dictatorial, sin duda alguna, atrae aún más la atención de los investigadores, el análisis de este fenómeno teatral y el del *corpus* perteneciente a este género dramático reciben cada vez mayor atención⁸.

Cinco dramas, cinco momentos de la memoria

Los dramaturgos del teatro español de hoy pertenecen a la generación de los nietos –en su mayoría, no tienen experiencias directas de la dictadura–, son los representantes de la llamada *postmemory* (Hirsch, 1997) que asumen voluntariamente la tarea de curar la desmemoria de los españoles. Hemos elegido cinco piezas teatrales de cinco autores, nacidos entre 1958 y 1978, de los cuales cuatro nacieron aún en el franquismo –Joan Cavallé en 1958, Laila Ripoll en 1964, Mariano Llorente y Juan Mayorga en 1965–, y sin embargo, conocen la guerra y los años más duros de la dictadura solo de las narraciones de sus padres y abuelos. Uno de los dramaturgos, Alberto Conejero (1978), pertenece a la generación nacida durante la transición.

Manuela Fox afirma con razón que a partir de la década de los ochenta hasta nuestros días, los dramaturgos ofrecen «una valiosa contribución para llenar los huecos que la historiografía franquista y la amnesia generalizada de la transición habían excavado en la memoria colectiva española» (2012: 111). Las cinco obras elegidas para nuestro análisis tienen esta función de llenar huecos en la tela de la memoria. La base de nuestra selección ha sido cronológica: los cinco dramas –según la fecha desde la cual los personajes rememoran sobre los acontecimientos y las consecuencias de la guerra civil española– tienen cinco perspectivas y abarcan aproximadamente seis décadas en la línea del tiempo de la memoria⁹: desde 1937, fecha de la acción dramática de *La piedra oscura*, hasta 1997, tiempo de los acontecimientos de *Pies descalzos bajo la luna de agosto*.

La piedra oscura de Alberto Conejero dirige nuestra mirada a 1937, mientras que *El convoy de los 927* de Laila Ripoll y *El triángulo azul* de Mariano Llorente y Laila Ripoll rememoran los dolorosos recuerdos de los deportados españoles a Mauthausen. *El jardín quemado* de Juan Mayorga evoca una historia olvidada de la guerra civil ya desde la perspectiva de la transición, a finales de los años 70 y, por último, *Pies descalzos bajo la luna de agosto* de Joan Cavallé busca repuestas a las crueldades del pasado ya en la democracia, a finales de la década de los 90.

⁷ Con la única excepción de la obra de Juan Mayorga, escrita en 1996.

⁸ Hay que destacar las investigaciones del ya mencionado Wilfried Floeck, las de César Oliva, María Francisca Vilches de Frutos, José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, Francisco Ernesto Puertas, Eduardo Pérez Rasilla, José Paulino Ayuso, Manuela Fox, Alison Guzmán y Anabel García Martínez, entre muchos otros.

⁹ Nuestra selección fue motivada también por la traducción literaria de las cinco obras al húngaro (la edición está en proceso).

La elección del tema de *La piedra oscura* (publicado en 2013, estrenado en 2015) es relevante y actual, por un lado, por el octogésimo aniversario en 2016 de la muerte de Federico García Lorca y, por otro, por las polémicas despertadas acerca de la exhumación de la fosa del gran poeta. Además, la estrecha intertextualidad del drama con los textos lorquianos hace muy especial esta pieza. Sin embargo, el protagonista de la obra no es Federico García Lorca, sino Rafael Rodríguez Rapún, el secretario de *La Barraca*, último gran amor del poeta. Una celda de un hospital militar constituye el espacio dramático y las últimas horas de Rapún, antes de su fusilamiento, dan el marco temporal de la obra. Dos personajes, Rapún, el prisionero y Sebastián, su custodia desarrollan un extenso diálogo a lo largo de los ocho fragmentos indicados con números romanos y titulados –o algunos de ellos introducidos– con citas lorquianas. De este diálogo, gracias a los fragmentos de memoria de Rafael, se dibuja la complicada relación amorosa entre el poeta y el estudiante de ingeniería de minas. Fotografías, cartas, recuerdos de la familia y de los amigos de Rapún y textos de García Lorca ayudaban al dramaturgo en la reconstrucción del pasado, aunque el encuentro entre Rapún y Sebastián nunca se produjo, es una ficción¹⁰. A propósito de la fusión de la realidad y la ficción es interesante citar las palabras de Alberto Conejero, refiriéndose a Juan Mayorga: «Insisto, [...] siguiendo a Mayorga, el historiador se ocupa de lo que ha sucedido pero el dramaturgo puede ocuparse de lo que podría haber sucedido» (Conejero 2015b: 9). Junto al carácter documental¹¹ y ficcional, tenemos que destacar también el profundo lirismo de la obra, gracias al juego con los fragmentos lorquianos¹² introducidos en muchos puntos en el texto del dramaturgo, premiado por esta obra con cinco Premios Max.

Con este drama Conejero hace salir a Rodríguez Rapún de la sombra de Federico y de los pocos párrafos dedicados a él en las biografías de Lorca. Sin embargo, no solo conocemos los destinos individuales de los dos jóvenes que comparten unas horas antes

¹⁰ Conejero mismo nos adelanta esta fusión entre ficción y documentación en la *Nota de autor*: «el encuentro del que se ocupa mi obra es ficción. Sin embargo, el resto de informaciones, datos, nombres, sucesos, etc. son el resultado de la investigación que desarrollé durante los últimos años» (Conejero 2015c: 17).

¹¹ Alusiones a acontecimientos histórico-políticos (el asesinato de Calvo Sotelo), a lugares reales donde se desarrollaba el conflicto armado (Bárceñas, Matamorosa, Santander), a lugares conocidos de Madrid (Casa del Campo, Puerta del Sol), a personajes reales (Modesto Higuera, Martínez Nadal o los padres y los hermanos de Rapún), a momentos y lugares importantes en la vida de Federico (Granada, Huerta de San Vicente y su viaje a Argentina), al itinerario de *La Barraca* (Santander, San Sebastián).

¹² En el texto abundan las citas del ciclo de *Sonetos del amor oscuro* (*El poeta pide a su amor que le escriba*, *Llagas de amor*, *Noche del amor insomne*, *El amor duerme en el pecho del poeta*), hay fragmentos del *Libro de poemas* (*La sombra de mi alma*), del tomo *Primeras canciones* (*Adán*), del *Diván del Tamarit*, (*Casida de los ramos*), del libro *Poeta en Nueva York* (*Nocturno del hueco*, *Asesinato*) y del poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Los fragmentos en prosa son menos, pero igualmente de mucho valor: una carta de Lorca a Rapún y un pasaje de la *Charla sobre teatro*, ars poética teatral de García Lorca. El mismo título de la obra, *La piedra oscura*, es una alusión a una pieza proyectada pero no realizada de García Lorca sobre el tema de la homosexualidad.

de la muerte de uno de ellos, sino que tenemos una mirada más amplia sobre la historia de España de los años de la guerra. Rafael y Sebastián simbolizan el país dividido, los dos bandos opuestos en la guerra y, en sus razonamientos, presentan la ideología republicana (Rafael) y la del bando nacional (Sebastián). A pesar de que están en lados enemigos, la tensión entre los dos hombres disminuye cada vez más según se va acercando el momento del fusilamiento, y el joven Sebastián promete a su preso que cumplirá el último deseo de este: intenta salvar las obras de García Lorca guardadas en secreto para las generaciones posteriores.

En el diálogo entre Rapún y Sebastián, conducido con maestría, se perfila toda la tragedia de la sociedad española, y el mensaje de la obra –opina Ian Gibson (2015)– «es necesario en una España donde, vergonzosamente, todavía yacen en cunetas más de 100.000 víctimas del fascismo, entre ellos el desaparecido más célebre de todos»¹³. Con *La piedra oscura* el dramaturgo hace «una indagación sobre los que quedaron en los márgenes de la foto oficial de la Historia», sobre la generación de los padres y abuelos, sobre aquellos que fueron casi devorados por el tiempo y el olvido.

Laila Ripoll, como «nieta de exiliados» (Henríquez 2005: 118), igualmente sentía una deuda con el pasado al escribir su obra *El convoy de los 927* (en 2007, estrenada en 2008¹⁴) sobre la memoria de los exiliados republicanos y los deportados españoles a los campos de Hitler. La historia real del convoy de los 927 españoles que partió el 20 de agosto de 1940 del campo de concentración de Angulema con destino a Mauthausen da la base documental del drama¹⁵. En la estación austríaca salieron del convoy 470 hombres –las mujeres y los niños fueron reenviados a España–, del primer tren que llegó a la fábrica de muerte antes de que empezara el exterminio sistemático de los judíos. El motivo central del drama es el viaje de 18 días en tren, el *largo viaje* del que escribió también su famoso testimonio Jorge Semprún, aunque con destino a Buchenwald. Ripoll centra nuestra atención en la conmovedora historia de una familia de cinco miembros: al terminar el viaje, el padre y el hijo mayor, separados de los otros tres, quedan en Mauthausen, mientras que la madre con los otros dos hijos –Ángel y Lolita– vuelven a España. El padre que llega al campo ya enfermo muere casi en seguida, pero el adolescente Ramiro sobrevive el infierno. Al regresar a su patria logra encontrar a su familia, pero el horror del pasado queda imborrable en su memoria.

¹³ Es bien conocida la opinión de la familia García Lorca que rechaza rotundamente la exhumación. A pesar de eso, desde la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica (2007) hubo tres excavaciones oficiales en la zona –las últimas, en septiembre de 2016, terminaron otra vez sin resultados– donde se suponen los restos del poeta granadino. El debate acerca de la búsqueda de la fosa y la exhumación de los huesos del poeta más célebre del siglo XX expresa bien la dicotomía entre la memoria y el olvido, dos políticas opuestas e irreconciliables hasta hoy día.

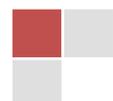
¹⁴ Originalmente, la obra fue escrita para teatro radiofónico, pero se puso en escena por primera vez en 2008, en la adaptación y dirección de Boni Ortiz.

¹⁵ Laila Ripoll utilizó documentos históricos para escribir su obra, entre ellos el libro *El convoy de los 927* de Montse Armengou y Ricardo Belis y la película documental homónima.

La historia se anima en la escena gracias a las rememoraciones de Ángel ya adulto que funciona en el presente como narrador, pero en el pasado aparece como hijo pequeño, es decir, Ángel niño. Los cambios entre el punto de vista adulto –a una distancia de sesenta años de los acontecimientos– y el infantil, es decir, el entrelazamiento constante entre el presente y el pasado da un peculiar ritmo a la pieza. Las palabras de Ángel adulto, al final de la obra, –«Hace ya sesenta años y todavía, a día de hoy, ni un triste monolito en nuestro país recuerda a los miles de españoles que dieron su vida por la libertad en el campo de concentración de Mauthausen» (Ripoll 2007: 26)– reflejan la opinión de Laila Ripoll, con el mismo mensaje que nos da también Alberto Conejero: la memoria es una deuda con nuestro futuro. La obra de la dramaturga madrileña erige un monumento duradero contra la amnesia colectiva.

El campo de Mauthausen es también la escena del drama *El triángulo azul* (2014) de Mariano Llorente y Laila Ripoll, galardonado con el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2015. La relación entre las dos piezas es muy estrecha, ya que esta última evoca los cinco años pasados en el campo de concentración, aquel periodo que formó un hiato para olvidar en el drama anterior. Semejantemente a la obra sobre el convoy español, *El triángulo azul* se construye también de rememoraciones, pero esta vez no es una víctima española quien evoca los dolorosos recuerdos sino que es Paul Ricken, un fotógrafo alemán. La acción dramática empieza en 1965, en Colonia, en la casa de Ricken y, a través del monólogo de un hombre roto, se nos dibuja una persona que se siente culpable por haber participado en aquella «orgía de sangre». Aunque él mismo no mató a nadie, con su Leica documentó toda la crueldad de la fábrica de muerte nazi. De las brumas de la memoria de Ricken se animan en la escena los episodios brutales de los años 1940–1945, cuando los siete mil españoles rojos pasaron por Mauthausen. De su rememoración salen, como fantasmas, los presos españoles (Paco, Toni, Jacinto) y sus verdugos alemanes. La primera impresión del campo es irónicamente alegre, gracias al ritmo del pasodoble *El triángulo azul* que explica con humor negro el significado de los diferentes colores de los distintivos que llevaban los presos: los *Rotspanier* recibieron el azul, el color de los apátridas, «de los que nadie quería, a los que todos abandonaron» (Llorente y Ripoll 2014: 24). Ricken, como fotógrafo alemán, tuvo que inmortalizar cada momento en la fábrica de la muerte: en sus fotografías eternizó a los presos, a los SS, las celebraciones, los suicidios, las ejecuciones y las visitas de las autoridades alemanas. Con lo ingente del horror el trabajo era también inmenso, así, para revelar y clasificar las fotos, colocaron junto a Ricken a dos españoles, Toni y Paco.

Semejantemente al drama *El convoy de los 927*, los autores de *El triángulo azul* se inspiraron en documentos e historias de personajes reales. En las figuras de Toni y Paco podemos reconocer a Antonio García Alonso, un fotógrafo tortosino, y a Francisco Boix, un catalán de la misma profesión, el único de nacionalidad española que después de sobrevivir a Mauthausen participó como testigo en el proceso de Núremberg y declaró contra importantes miembros del gobierno nazi. Boix consiguió sacar del campo los



negativos de dos mil fotos que, posteriormente, servirían de prueba acusatoria en el juicio. Como García Alonso y Boix en la vida, en la obra los ayudantes españoles de Ricken quieren hacer salir los documentos del campo para que todo el mundo conozca esta historia infame. El fotógrafo nazi era un hombre real con el mismo nombre (Paul Ricken) como también el personaje del SS Brettmeier se basa en la figura real del *Obersturmführer* Georg Bachmayer. Hay que mencionar también a otro grupo de figuras reales que no aparecen en la lista de *dramatis personae* de la obra, sin embargo, en los diálogos y en las acotaciones sí que se evocan sus existencias: se menciona a Heinrich Himmler, Ernst Kaltenbrunner, August Eigruber, Franz Ziereis, Karl Schulz, el arquitecto Albert Speer o el médico Eduard Krebsbach.

A pesar del fondo histórico del drama, Llorente y Ripoll no siguen la tradición del teatro realista, ya que en la escena sería imposible hablar en tono realista y naturalista sobre el crematorio, la alambrada electrificada o los deportados despedazados por los perros. Poner en escena la crueldad del holocausto plantea un dilema moral y estético ante los dramaturgos, y Ripoll y Llorente han encontrado una respuesta posible. Su obra es fiel a los acontecimientos y a los hechos históricos pero su estilo se aleja del realismo y nos sorprende con una mezcla de lo grotesco, lo esperpéntico valleincliniano, el vodevil y el humor negro. La danza macabra y la pesadilla en delirio de Toni nos evocan tanto las pinturas de El Bosco como las de Goya.

La pieza abunda en partes musicales cuyas melodías, ritmos alegres (pasodoble, chotis, polka) y textos grotescos podrían rebajar la tensión, sin embargo, el choque entre el contenido (narran el horror del crematorio, la cámara de gas, las torturas, los sufrimientos y el suicidio) y la forma (ritmo y melodía) tienen un efecto inquietante sobre el espectador¹⁶ / lector. Con este método los autores han logrado intensificar aún más el mensaje de la obra.

La siguiente obra de nuestra selección, *El jardín quemado* (1996) de Juan Mayorga coloca el punto de donde miramos hacia atrás, ya en los primeros años de la transición española. La pieza está estructurada en cinco fragmentos, un prólogo y un epílogo –que forman un marco– y su acción dramática nos sitúa «en España, a finales de los años setenta» (Mayorga 2014: 149). Benet, el joven psiquiatra llega a una isla indeterminada¹⁷ con el objetivo de descifrar el enigma de San Miguel, el del jardín quemado del supuesto manicomio y encontrar la verdad respondiendo a la pregunta: «¿qué sucedió en San Miguel durante los años de la guerra civil?» Es decir: abrir una herida del pasado para encontrar la verdad. Para averiguarla, Benet empieza un interrogatorio, entrevistando a los internos que viven en sus propios mundos cerrados. Todos los pacientes del centro,

¹⁶ Aquí considero destacar el efecto de la puesta en escena que, en este caso, añade mucho al texto dramático. La autora del presente artículo vio el estreno del drama en la primavera de 2015, en el Teatro Valle-Inclán de Madrid.

¹⁷ Aunque José Monleón (2004: 25) opina que se trata de Menorca y la ocupación de Menorca por el ejército nacional franquista. El hecho de que Mayorga no nombra la isla puede fortalecer la sensación de la generalización: lo que sucedió allí, pudo suceder también en muchos otros lugares.

para sublimar el dolor y para sobrevivir, se han inventado nuevas identidades. Es decir, como afirma Aznar Soler, «cultivan el olvido para aliviar el dolor de la memoria» y eligen la imaginación, la locura o la ficción como forma de evasión de la realidad circundante, la única forma de supervivencia (2006: 482). La amnesia radical, clave para soportar seguir viviendo, transforma la memoria de los internos en cenizas, semejantemente al jardín quemado. Los internos son unos naufragos de la guerra civil que padecen su «conciencia machacada de sangre» (Aznar Soler 2006: 482) y para no confrontarse continuamente con el dolor de la memoria, prefieren quedarse en San Miguel, que es «el paraíso del olvido [...], el reino de la memoria calcinada y de la anestesia del dolor» (Aznar Soler 2006: 483), metáfora de toda la política del olvido de la transición española.

Benet llega con sus propios prejuicios y formula su verdad sobre los hechos históricos responsabilizando al doctor Garay, pero este también tiene su versión sobre la verdad que no coincide con la del joven psiquiatra. ¿Cuál es la verdad? ¿La versión de Benet, según la cual los soldados franquistas fusilaron a Blas Ferrater y sus once compañeros? ¿O la de Garay que sugiere que en vez de los doce republicanos entregó a los soldados a doce víctimas inocentes? Garay se absuelve del crimen responsabilizando a sus propios *muchachos* porque, como dice: «Fueron ellos, los muchachos, los que encontraron una solución. Ellos mismos escogieron a los doce» (Mayorga 2014: 180)¹⁸.

Gracias a la maestría dramática de Mayorga no solo Benet busca las respuestas a unas preguntas inquietantes, sino el lector / espectador también quiere averiguar la verdad y toma posición activa en este juego dramático. Mayorga revela el enigma progresivamente: al comienzo Benet aparece como un luchador de la verdad que, basándose en las fichas del archivo, quiere denunciar el crimen de Garay, acusando al doctor con la muerte de doce intelectuales republicanos. Pero la narración que realiza Garay de los sucesos de la primavera de 1939 descubre *otra verdad* y, paralelamente, se desmitifica el supuesto heroísmo de Blas Ferrater. La narración del doctor nos revela que el poeta republicano no era un héroe sino un superviviente indigno de la guerra que, para salvar su propia vida, no dudó en sacrificar a doce víctimas inocentes. La verdad de Benet, con este giro inesperado, se reduce a cenizas: el poeta republicano no fue una víctima sino un verdugo. Las ideas de los dos protagonistas, Benet y Garay expresan los dos diferentes discursos sobre la guerra civil y la dictadura. Benet representa la obligación de la memoria a toda costa mientras que Garay opta por el olvido, por el no remover el pasado. El desenlace final nos sugiere que la opinión de Garay sale con éxito de esta disputa, y Benet, incapaz de averiguar toda la verdad, deja vencido la isla.

¹⁸ Es interesante notar que la doble perspectiva sobre la verdad se refleja también en el vocabulario de los dos hombres. Garay llama al lugar de fuera del centro *jardín*, mientras que Benet habla de un *patio*. Igualmente usan palabras diferentes al referirse a los habitantes del centro que, según Benet, son *enfermos*, *internos*, *presos* y *víctimas*, mientras que Garay les llama *ángeles*, *niños* y *muchachos*.

Es metafórica la fosa del jardín¹⁹ con los huesos de las doce víctimas anónimas, doce muertos sin rostros, doce nombres olvidados de la historia. El tema de las fosas comunes constituye también el motivo central del drama *Pies descalzos bajo la luna de agosto* (2009) de Joan Cavallé²⁰, obra galardonada en 2010 con el Premi Crítica Serra d'Or de Teatre y el Premi 14 d'Abril de Teatre. Otra conexión entre los dos dramas es que tanto Juan Mayorga como Joan Cavallé buscan las respuestas a las preguntas que plantean sus protagonistas, Benet (*El jardín quemado*) y El hombre de las preguntas (*Pies descalzos...*): ¿Es posible reconstruir el pasado y averiguar la verdad? ¿Es posible la memoria por obligación? ¿Puede la memoria vencer sobre el olvido?

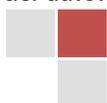
La acción dramática de la obra de Cavallé se desarrolla sesenta años después del fin de la guerra, o sea, ya en plena democracia, en un pequeño pueblo sin nombre donde los arqueólogos, en vez de restos prehistóricos, encuentran huesos humanos acompañados de casquillos de bala. La expectación que causa la aparición repentina de los restos de cinco cuerpos genera la investigación del Hombre de las preguntas, un periodista-historiador que intenta averiguar quiénes eran aquellas personas, cómo murieron y por qué fueron enterrados en aquel lugar. El interrogatorio de los vivos –entre ellos, el Alcalde, el Médico y los vecinos de diferentes edades– no tiene éxito. Lo único que consigue es revelar que nadie sabe nada: al parecer, en aquel pueblo no hubo ninguna muerte durante la guerra. Las preguntas del Hombre chocan contra un muro de silencio al tiempo que despiertan los recelos de algunos vecinos.

En escenas paralelas, Cavallé da entrada, presencia y voz, a los espectros de los miembros de la familia asesinada: el Abuelo, el Padre, la Madre, el Hijo y la Hija que, poco a poco, nos van contando su historia y su trágica muerte. Es decir, nos encontramos en un mismo espacio articulado en dos niveles diferentes: el mundo de los vivos y el de los muertos. Los primeros viven en el pueblo, los segundos están presentes en el espacio donde sus restos han sido localizados, atrapados en el momento del asesinato.

Después de varias escenas, por un lado, descubrimos que los viejos del pueblo conocían perfectamente los brutales acontecimientos, pero dado que la infame matanza sucedió en los días finales de la guerra y que las víctimas no eran del pueblo, sino una familia de otra localidad, hicieron como si nada hubiera pasado, guardando una especie de pacto de silencio colectivo. Por otro lado, de la narración de los muertos conocemos también la violencia ejercida por los soldados, ebrios de victoria, sobre cada uno de los miembros de esta familia. Incluso sabemos que el lugar donde fueron asesinados era un frecuentado lugar de recreo y romería de la gente del pueblo, un espacio comunitario pero misteriosamente olvidado desde el final de la guerra. El silencio sobre el secreto que guardaba aquel lugar convierte en cómplices a todos los vecinos del pueblo. Al fin, el Hombre de setenta años, antiguo compañero de clase de la niña asesinada identifica a las víctimas y trae una fotografía de la familia. El ayuntamiento celebra un entierro digno y

¹⁹ Simboliza toda España.

²⁰ Originalmente, la obra fue escrita en catalán, pero se publicó también en castellano, en traducción del autor.



de reparación, con una lápida donde figuran los nombres de todas las víctimas y el Hombre de setenta años coloca en el monumento una fotografía que da rostro a los muertos. Desde este momento, los fantasmas –recuperando memoria, identidad y dignidad– pueden ya descansar. Y, para la comunidad, el trauma queda superado con el acto de duelo y reparación y con la desaparición de los espectros (Sansano 2014: 14–16).

Hay que destacar que Joan Cavallé no hace ninguna referencia a la guerra civil española, sino a «la guerra», a unos soldados, sin ningún distintivo específico y, de esta manera, el drama consigue un significado universal: puede referirse a cualquier acto de violencia de cualquier conflicto bélico. Gallén opina con razón que Cavallé quiere «situar su historia en un escenario universal, mítico» (2011: 21) a través de la figura de El Hombre de todos los tiempos, un personaje con función de mediador que actúa como un maestro de ceremonia y espectador privilegiado de la historia. Después de observar y escuchar todo, El Hombre de todos los tiempos llega a la conclusión de que la historia siempre se repite y el asesinato de las cinco víctimas fue otro episodio en la cadena de la barbaridad humana de todos los tiempos. Y aunque el trauma de la guerra civil española está en el fondo de la pieza, con los personajes anónimos –indicados solo con nombres comunes– y el espacio indefinido, el dramaturgo catalán acentúa que lo que ocurrió puede ocurrir en cualquier lugar y en cualquier momento:

Nada nuevo; ni incluso la execrable sevicia que se cebaba, cruel, sobre las pobres víctimas, aquí como en Nanking, o Troya o Srebrenica. Mirando a Hiroshima, lo de aquí es bagatela. Al saber de Mauthausen, la fosa adreatina o el bombardeo innoble de Dresde o de Gernika, sentimos gran alivio: sólo cinco cadáveres. [...] Bajo el sol, nada nuevo, si piensas en ello (Cavallé 2011: 79–80).

– nos recuerda El Hombre de todos los tiempos, dando una dimensión más amplia a la historia.

Las víctimas del drama de Cavallé –representantes de tres generaciones de una misma familia– formaban parte de una sociedad que debe asumir la reparación de la memoria colectiva. El silencio o la voluntad de ignorar unos hechos escalofriantes crean una conexión de culpabilidad entre los miembros de la comunidad. Este peso, con el paso del tiempo, se convierte en una sombra traumática que se proyecta sobre las nuevas generaciones, totalmente ajenas a los hechos acaecidos en el pasado. Para evitar esta situación, la sociedad tiene que asumir plenamente la historia colectiva con la identificación y reparación de la memoria de las víctimas. Son las nuevas generaciones que, con su actitud de respeto y reconocimiento hacia los desaparecidos, conjuran los fantasmas y ayudan a cauterizar las viejas heridas (Sansano 2014: 18). El tratamiento dramático de Cavallé multiplica las perspectivas sobre el valor de la memoria, combina lo trascendente y lo grotesco y alterna también lo factual y lo simbólico, la historia y el mito para activar los interrogantes sobre el pasado y para construir, sin olvidar los hechos, una memoria justa y reparadora (Francesc Foguet i Boreu 2009: 5).

A modo de conclusión

Los dramaturgos, en las obras examinadas, abren la escena al acontecimiento histórico más importante del siglo XX de la historia española, la herida colectiva más viva y determinante para la sociedad española aún en el siglo XXI: la guerra civil. Todas las obras analizadas eligen un segmento del pasado que no deja de lanzar preguntas incómodas sobre el presente.

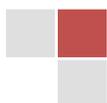
El silenciamiento de las tragedias del pasado para facilitar la reconciliación colectiva no puede implicar amnesia. «No vamos a guardar silencio, porque tenemos memoria» – escribe Juan Mayorga (2006: 60) resumiendo perfectamente la actitud de todos los dramaturgos que, en su teatro, asumen la responsabilidad de hablar en lugar de las víctimas.

La complicidad y la responsabilidad del silencio persiguen, como hemos visto, tanto a Ricken (en *El triángulo azul*) como a los vecinos de un pequeño pueblo catalán (en *Pies descalzos...*). El fotógrafo alemán, al no encontrar absolución, se suicida, mientras que la colectividad asume y reconoce públicamente sus pecados, su vergüenza y su actitud pasiva ante la crueldad (Gallén 2011: 21).

A modo de conclusión planteamos las siguientes preguntas: ¿Por qué eligen los dramaturgos citados un fragmento del pasado reciente de España? ¿Por qué excavan las fosas del silencio? Quizás, la mejor respuesta nos la da uno de ellos, Alberto Conejero: para que el recuerdo de todos los que sufrieron la guerra civil y la dictadura franquista no se borre de la mente de las generaciones futuras, «para que su memoria perdure» (Conejero 2015a: 4). Porque la memoria «no es una deuda con nuestro pasado sino con nuestro futuro» (Conejero 2015b: 9).

BIBLIOGRAFÍA

- Aznar Soler, Manuel. «Teatro, política y memoria en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga». *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 31, Núm. 2 (2006): 79–118. Impreso.
- Becerra, David. «La Guerra Civil como moda literaria: Cazarabet conversa con David Becerra». *Nueva Tribuna*, 8 de abril de 2015. Web. 22 Nov. 2016.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. «Bibliografía de la creación literaria sobre la Guerra Civil Española». *ALEC*, 11 (1986): 357–411. Impreso.
- Cattaneo, María Teresa. «En torno a cincuenta años de teatro histórico». *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 188 (1989): 3–14. Impreso.
- Cavallé, Joan. *Pies descalzos bajo la luna de agosto*. Tarragona: Arola Editors, 2011. Impreso.

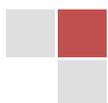


- Colmeiro, José. «Memoria histórica e identidad cultural. Del cuarto de atrás a la primera plana». *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXV, 1 (2001): 151–163. Impreso.
- Conejero, Alberto. «Notas del autor a *La piedra oscura*». *Dossier de prensa de «La piedra oscura»*. 2015a. Web. 4 Dic. 2016.
- . «Entrevista con el autor», *La piedra oscura* de Alberto Conejero. *Cuadernos Pedagógicos*, 74 (2015b): 7–10. Web. 4 Dic. 2016.
- . *La piedra oscura*. Madrid: Antígona, 2015c. Impreso.
- Floek, Wilfried. «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente». José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, 2006: 185–209. Impreso.
- Foguet i Boreu, Francesc. «Memòria d'un ignominia». *El País*, 4-06-2009, 5. Impreso.
- Fox, Manuela. «El recuerdo de la dictadura franquista en *Bagaje* de Jerónimo Lopez Mozo: un ejemplo de teatro metamnemónico». Silvia Monti, Paola Bellomi (eds.), *Scene de vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria: Edizione dell'Orso, 2012: 109–120. Impreso.
- Gallén, Enric. «Prólogo». *Pies descalzos bajo la luna de agosto* de Joan Cavallé. Tarragona: Arola Editors, 2011: 7–21. Impreso.
- García Martínez, Anabel. *El telón de la memoria: La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2016. Impreso.
- Gibson, Ian. «Introducción al drama *La piedra oscura*». *Centro Dramático Nacional*. Web. 4 Dic. 2016.
- Guzmán, Alison. «La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939–2009». Tesis doctoral, 2012. Web. 22 Nov. 2016.
- Henríquez, José. «Entrevista con Laila Ripoll. “Soy nieta de exiliados y eso marca”». *Primer Acto*, 310 (2005): 118–129. Impreso.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narratives and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. Print.
- Huysen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York; London: Routledge, 1995. Print.
- Llorente, Mariano – Ripoll, Laila. *El triángulo azul*, Madrid: Centro Dramático Nacional, 2014. Impreso.
- Mayorga, Juan. «El teatro es un arte político. Manifiesto alternativo escrito por Juan Mayorga y leído el 27 de marzo de 2003», citado al final del artículo de Mariano de Paco, «Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso». *Monteagudo*, 11 (2006): 59–60. Web. 4 Dic. 2016.
- . *El jardín quemado*. Juan Mayorga: *Teatro 1989–2014*. Segovia: La uña RoTa, 2014. Impreso.
- Monleón, José. «Himmelweg, de Juan Mayorga. La construcción de la memoria». *Primer Acto*, 305 (2004): 25–27. Impreso.

- Ripoll, Laila. *El convoy de los 927*. Manuscrito concedido por la autora, 2007. Impreso.
- . *Trilogía de la memoria: Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*. Bilbao: Artezblai, 2013. Impreso.
- Sansano, Gabriel. «De fosses i fantasmes. Memòria, trauma i identitat en l'escena catalana actual». *Journal of Catalan Studies*, 2014. 4–22. Impres.

Fecha de recepción: 16 de diciembre de 2016.

Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2017.



UDC: 821.134.2.09 Moncada J.
DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2017.1.10>

Artur Garcia Fuster¹
Universidad de Zadar
Croacia

IDENTITAT MEQUINENSANA: LA «CREACIÓ» DE JESÚS MONCADA

Resum

A través d'una visió panoràmica de tota l'obra literària de Jesús Moncada, s'expliquen les claus de la creació del que la crítica batejà com a «mite de Mequinensa»; desmuntant, precisament, algunes de les idees prefixades que hi ha sobre aquest mite i valorant quins aspectes conformen el particular *locus amoenus* que és la Mequinensa literaturitzada que ell va crear: la descripció d'un paisatge concret i la volguda singularitat dels seus personatges, passada sempre pel filtre de la ironia.

Paraules clau: literatura catalana, Jesús Moncada, Identitat, Mequinensa, Ironia.

IDENTITY OF MEQUINENSA: THE «CREATION» OF JESÚS MONCADA

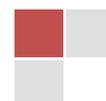
Abstract

An overall insight into all of Jesús Moncada's literary works reveals the clues of what criticism called «the myth of Mequinensa». The research dismantles some of the prefixed ideas on this myth, and considers which aspects involve the particular *locus amoenus* of the literaturized Mequinensa he created: the description of a specific landscape and the deliberate singularity of its characters, invariably filtered through an ironic lens.

Key words: Catalan literature, Jesús Moncada, identity, Mequinensa, irony.

*Si acceptava a ulls clucs que l'antiga Mequinensa era
pel cap baix el rovell de l'ou de la galàxia,
el foraster intel·ligent s'hi trobava de seguida com a casa.*

¹ artur.g.fuster@gmail.com



És cert i absolutament innegable, si volem entrar al món Jesús Moncada hem de tenir clara aquesta premissa: Mequinensa i la seva gent són el centre de la galàxia i qui encara no els conegui (als mequinensans de Mequinensa), hauria de córrer a fer-ho immediatament perquè, tristament, viu en la més absoluta i lamentable inòpia lectora. Evidentment, exagero. I és que l'hiperbolisme i el tremendisme dels personatges de Moncada és una de les claus del volta de la seva personalitat, que combina a parts iguals hilaritat i tendresa. El poble de la franja de ponent ja fa temps que es va convertir en un dels mites literaris de més èxit, més memorables, tan pel públic com per la crítica. Una illa narrativa que emergeix, irònicament, de la recreació d'un poble enfonsat sota les aigües d'un pantà.

Aquesta Mequinensa recreada em va fer pensar en Benedict Anderson i en el seu famós assaig *Comunitats imaginades* (2005), en el qual proposava d'entendre el concepte de nació com una «comunitat política imaginada, inherentment limitada i sobirana» (2005: 24) i cavil·lava si, d'alguna manera, això es podia aplicar a la comunitat de personatges que apareixen a les novel·les i relats de Jesús Moncada. Si és cert que les nacions són fruit d'una creació de l'imaginari col·lectiu, la Mequinensa moncadiana no deixa de ser una aplicació literaturitzada d'aquest concepte. Com intentaré explicar, al cap i a la fi, el gran mèrit de l'escriptor ebrenc fou el de convertir en mite inesborrable la quotidianitat d'un poble.

El que resulta més paradoxal de tot això és que, si ens hi fixem bé, tothom relaciona els noms de Moncada i de Mequinensa com a dues realitats absolutament inseparables, com un tòpic penjoll de cireres. Però, en realitat, les coses no van rutllar amb aquesta claredat meridiana des d'un bon inici. La citació que obre aquesta article és de l'últim llibre publicat en vida per Moncada, *Calaveres atònites*, del 1999, aquí sí que hi ha una exposició i fins i tot reivindicació clara i sense reserves del nom del poble on Moncada va néixer. Tanmateix, abans d'arribar a aquest punt i decidir-se a dir *les coses pel seu nom*, Moncada va jugar durant molt de temps al gat i a la rata, combinant diversos noms facticis i referències vagues. Per què ho va fer? Inseguretat? Excés de pudor? Ara ja és impossible de saber-ho, però sí que podem analitzar aquesta evolució. Vegem-ho.

Cal recordar, d'entrada, que el seu primer llibre, *Històries de la mà esquerra* (1981), és l'únic en el qual hi podem trobar contes d'ambientació clarament urbana². No tornarem a trobar referències d'aquest tipus a l'obra de Moncada (i seran pràcticament les últimes) fins a la novel·la *La galeria de les estàtues* (i per situar-nos, a més, en una ciutat imaginària com Torrelloba, que alguns crítics ja es van encarregar de catalogar, segurament amb encert, com a fantònim de Saragossa (Murgades, 2003). Parlant, precisament, de fantònims, és amb aquest concepte que podem batejar el nom del poble

² «Conte del vell tramviari», «Història de dies senars», ambientats explícitament a Barcelona, a més de «L'estremidora confessió de Joe Galàxia (Història de fulletó)» que té com a referència espacial Berga.

de Cantalaigua que apareix en alguns dels contes d'HME³ com al còmic monòleg «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor» que comença amb un: «Veïns de Cantalaigua: diuen els homes aciençats...» (HME: 153).

O la sorprenent epístola que suposa el relat «La Sirena del Baix Cinca» que s'inicia així: «Senyor President de la Generalitat: sóc el Gregori, el forner de Cantalaigua del qual tantes vegades li ha parlat l'Heracli Planes...» (HME: 97).

Que *Cantalaigua* és una transposició literària de Mequinensa només ho podem deduir si tenim en compte, com a lectors, quina va ser la fi del poble real de Mequinensa, engolit definitivament per un pantà l'any 1971. Tanmateix, en aquest recull només es fa referència a aquest fet, la seva desaparició, en el conte «Nit d'amor del coix Silveri» on es parla en tot moment del «poble» sense més concreció. Per altra banda, en el llibre apareixen altres noms inventats com *Llosa* i *Vallperdiu*, verbigràcia, «La lluna, la pruna»: «Una nit de juliol, a mig camí de Vallperdiu a Llosa, l'esmolet Aristides va decidir cantar per veure si s'espolsava la melancolia». (HME: 85) Aquest mateix nom, el de Vallperdiu, el retrobarem al conte «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor» com a poble veí de Cantalaigua:

En canvi, ara, llençar una carta i començar a patir és la mateixa cosa. «¿Què passarà? –et preguntes amb el cor angoixat–. ¿Eixirà mai del poble? I si surt, ¿on farà cap: a Vallperdiu, a Barcelona, al Japó, a les Amèriques?» (HME: 154)

Aquests falsos topònims (Moret, H: 1994), tanmateix, es combinen amb noms reals com el del riu Ebre (referència ineludible), Riba-Roja o Tortosa com podem trobar, per exemple, al relat «Aniversari». Aquest mateix conte introdueix, a més, un dels noms que esdevindran referència obligada de tota la bibliografia moncadiana, perquè s'inicia al «Cafè de la Granota», amb una frase ben representativa de l'estil de l'escriptor i que és, alhora, una primera mostra de la irònica mentalitat mequinensana que anirem veient:

–Avui fa un any i, tanmateix, diries que tot allò va passar ahir!– exclamà Josep terror, després d'empassar-se la primera glopada d'aquell suc mig de dol que servien al Cafè de la Granota, el qual havia resistit l'anàlisi dels paladars més exquisits de tres generacions de parroquians sense, però, lliurar el seu secret; uns sostenien que estava fet a base de pixats de bruixa, uns altres es decantaven per la fusió d'escarabitxes torrades, hi havia qui parlava de complicades barreges d'estalzi, brea i quitrà, i només en un punt tothom coincidia: a constatar l'absència absoluta de cafè en la composició del beuratge. (HME: 147)

El Cafè de la Granota va ser, efectivament, el nom del segon recull de contes, publicat el 1985. Un espai, el del Cafè, que apareix amb major o menor protagonisme en

³ Utilitzaré les abreviatures següents: *Històries de la mà esquerra* (HME), *El Cafè de la Granota* (ECG), *Camí de sirga* (CdS), *La galeria de les estàtues* (GdE), *Estremida memòria* (EM) i *Calaveres atònites* (CA).

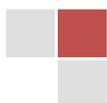
un moment o altre de la gran majoria de les històries i que, per sinècdoque o metonímia, acaba simbolitzant tot el «poble» o «vila» on passen les històries. Ara bé, com passava a HME, el nom concret i específic de Mequinensa no apareix absolutament enlloc. Sempre es parla directament del «poble» o de la «vila» sense especificar res més. Això sí, desapareixen els fantònims que havíem vist a HME (només n'apareix un de nou, Masos del Cinca, a «Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana») i augmenten el nombre de referències toponímiques autèntiques (Lleida, Móra d'Ebre, Miravet, Tortosa), que van conformant, en l'imaginari del lector, el mapa mental de ciutats i pobles a la riba del Segre i de l'Ebre; ruta en la qual Mequinensa era un enclavament destacat.

Alhora, la descripció dels espais d'aquesta «vila» serveix per anar introduint noms de carrers i places que anirem trobant en llibres posteriors (n'hi ha exemples en els minuciosos «Informe provisional sobre la correguda d'Elies» o «Amarga reflexió sobre un manat de cebes»): Costera del Forn, Baixada de la Ferradura, Carreró de Sant Francesc, Moll de les Vídues, Plaça d'armes, etc., que també van conformant aquesta imatge de lloc comú, d'identificació constant d'un mateix espai que veiem al llarg dels llibres, on aquests noms aniran apareixent de forma reiterada.

Arribem a *Camí de sirga* (1988). La famosa gran novel·la a bastament celebrada i traduïda. «*Camí de sirga* evoca la desaparició de Mequinensa, antiga vila de la vora de l'Ebre» etc., diuen els mots de solapa. I, el nom concret del poble, torna a aparèixer a la nota preliminar de la novel·la per especificar, precisament, que es tracta d'una obra de ficció. Bé, és un pas, podem tenir clar que aquesta obra literària en si parteix d'un referent *real*. Tanmateix, no em sembla sobrer remarcar que, sobrepassat l'escull (a vegades tan trampós) de la coberta i d'aquesta nota preliminar, el nom de *Mequinensa* tampoc apareix com a tal en cap lloc de la novel·la.

On (per fi!) apareix és a *La galeria de les estàtues* (1992). No és, per tant, fins al quart llibre de Moncada que el nom de *Mequinensa* s'esmenta dins del relat amb tots els ets i uts (87 *et al.*). En aquest cas, però, és per compartir protagonisme, com ja comentàvem, amb el fantònim de Torrelloba i amb un altre poble factici veí de Mequinensa anomenat Vilacorba (a més d'un espai importantíssim per al desenllaç de la història com el Pla de la Dama). Hem fet un altre pas, la combinació de topònims reals amb imaginaris inclou, finalment i concretament, el de Mequinensa. Tot i que en alguna ocasió s'ha considerat que *La galeria de les estàtues* s'allunyava del mite de Mequinensa (Moret, X.: 1992), una lectura atenta de la novel·la ens demostra que no és tant així, i que sí bé el paisatge de postguerra torrellobí, gris i feixuc, impregna de manera essencial el desenvolupament de la trama, la presència de Mequinensa és també fonamental, per a la concepció simbòlica que representa en alguns dels protagonistes. A més, com veurem més endavant, el temps històric concret en el qual avança la novel·la no és gens casual.

El pas definitiu el trobem, ja, a la següent novel·la, *Estremida memòria* (1997). En aquesta ocasió, ens remuntem fins al segle XIX, en plena Restauració borbònica (s'amplia l'arc temporal mequinensà més enllà del que ho feia a *Camí de sirga*). I, en aquest cas, tots els referents espacials de la zona són autèntics: Mequinensa, Casp o la Vallcomuna



(lloc on es produeix l'esgarriós crim, pedra de toc de la història). L'evolució pel que fa a la nomenclatura dels paisatges de la vora de l'Ebre, doncs, és claríssima, essent cada cop més explícita. La confirmació la trobem al darrer llibre que publicà Moncada, *Calaveres atònites* (1999), que com vèiem a l'inici, ja parteix d'entrada amb la còmica definició que esmentàvem. Retrobem al llarg dels llibres uns mateixos espais i ambients, que ens porten a reconèixer, vulgues no vulgues, que des de sempre ens hem mogut en un mateix paisatge, però només als dos últims s'anomenen i es reivindiquen com a tals sense cap tipus de discussió. Jesús Moncada es va alliberant de prevencions amb el pas del temps fins a l'explosió definitiva que suposa el *Calaveres atònites*, que resulta un magnífic compendi de tota la Mequinensa literària que havia anat dibuixant en tots els llibres anteriors.

Ara bé, què és el que fa especial aquesta Mequinensa? Podríem comentar, d'entrada, un fet enormement curiós: la quantitat de personatges històrics que, sempre segons els seus habitants, hi han arribat a posar els peus. I és que, com qui no vol la cosa, són diverses les personalitats que han deixat petja en aquesta vila. Agafant els sis llibres i reordenant els personatges cronològicament, ens podem remuntar fins al temps de la II Guerra Púnica i Anníbal Barca, com explica apassionadament Caietana Móra, la vella narradora de «Cinc cobriments de cor al casal dels Móra»:

Diuen que aquest general de l'antigor pujava de la banda de València amb un exèrcit molt fort. Duia elefants africans i tot. Anava cap a Itàlia a tustar els romans. Pel que es veu, estaven a mata-degolla. Vet aquí que va presentar-se a l'Ebre i no va trobar cap pont per travessar-lo [...] Au, doncs, a buscar un gual. I el iaio Pòlit [...] va arribar a la conclusió que Anníbal, busca que buscaràs, va remuntar el riu fins a Mequinensa. [...] Suposo que els mequinensans de llavors van dispensar-li una bona rebuda. ¿S'imagina, jove, els elefants de l'Àfrica costera del Forn avall, passant pel carrer Major i per la plaça de l'Ajuntament? Llàstima que llavors no tenien costum de fer fotografies. Calli, si me pareix que no hi havia ni màquines de retratar. (CA: 46–47)

I no només militars cartaginesos, de fet, segons se'ns explica a *Estremida memòria*, Juli Cèsar uns anys més tard, esmentaria al seu *Comentarii de Bello Civili* l'antiquíssima fortalesa Octogessae de la vella Mequinensa (85) fruit de les seves campanyes militars a Hispània. A la mateixa novel·la, uns dels personatges cabdals es diu Genís Borbó, que té, es diu, una semblança física esborronadora amb Ferran VII. La relació amb aquest il·lustríssim i monàrquic llinatge no és gens casual, ja que com se'ns explica a la pàgina 118:

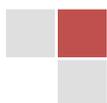
[...] la brama n'atribueix l'origen a l'estada al castell d'un parent de la família reial, que hauria reconegut els bastards nascuts de les seves relacions amb una

mequinensana [...]. Encara avui, hi ha vilatans que podrien substituir personatges de la família de Carles IV, de Goya, sense que ningú no ho notés. [...] (EM. 118)

Parlant de Francisco de Goya, aquest és un altre personatge famós que treu el cap en el món mequinensà, en aquest cas, a *Camí de sirga*. Només, però, el sagaç apotecari de la vila, Honorat del Rom, serà capaç de distingir, durant el període de destrucció definitiva del poble vell, que les «paperines fetes amb unes làmines velles i groguisses plenes de mamarratxades» que «[h]avien aparegut en un bagul del Casal [Campells] i el comerciant les feia servir de paper d'estrassa» eren, en realitat, obres de l'artista de Fuendetodos. «Quin disbarat! [apunta indignat l'Honorat del Rom] Aiguaforts del Goya per embolicar mongetes!» (CdS: 108).

Personatges il·lustres a banda, l'obra completa de Moncada ens dona una visió panoràmica de la història d'Espanya i d'Europa –vista des del singular punt de vista mequinensà, amb tot el que això comporta.

Aquesta tècnica, relacionar esdeveniments històrics amb fets de la ficció mequinensana, on té realment preponderància és a *Camí de sirga*. El carismàtic patró de llaüt Arquimedes Quintana va perdre una orella a la Batalla de Tetuan el 1860 –la recreació d'aquest episodi bèl·lic és un dels moments més brillants de la novel·la. (39–40). El fallit (per ful) atemptat contra el senyor Jaume de Torres coincideix amb l'assassinat a Sarajevo del príncep hereu dels Habsburg, Francesc Ferran d'Àustria, *casus belli* de la primera guerra mundial (45). La fallida última ofensiva alemanya del març del 1918 coincideix amb l'estrepitosa inauguració del vaixell Polifem (76) que, com l'atac alemany, també acabarà de manera lamentable. El pistolerisme i la lluita obrera dels inicis dels anys 20 tindran la seva rèplica mequinensana en l'assassinat del líder sindical Arnau Terrer, símbol de la lluita contra el caciquisme local que dominava la conca minera i fluvial. Més endavant, el naixement de la II República, el 14 d'abril de 1931, coincideix amb la mort del vell llop de riu Arquimedes Quintana. Un fet que, com molt bé explicà Simona Škrabec, no és gens casual: «sinó que expressa d'una manera molt clara el missatge que la nova organització estatal d'Espanya va néixer, una altra vegada, amb el senyal de la mort imprès al front.» (2005: 106). La guerra civil porta a la fugida i posterior exili de molts mequinensans, com Atanasi Resurrecció, que morirà a Tolosa sense poder tornar mai més a casa (228). I, a d'altres, com Salvador Riells, a continuar l'estèril lluita amb els maquis (254). L'artista Aleix de Segarra trobarà la mort a Mathausen, juntament amb una, aleshores anònima, *Madamfransuà*, la mort de la qual passa desapercebuda pels habitants del poble (256). Una mort que enterrarà per sempre els temps feliços de creixement econòmic de la zona (l'auge de l'explotació minera durant la I Guerra Mundial) i inaugurarà (d'alguna manera) el període de la dictadura franquista, en el qual els habitants d'aquesta Mequinensa literària estaran condemnats a viure per sempre més, perquè l'ensorrament definitiu del poble es produí el 1971, abans, doncs, de la mort del dictador feixista.



Amb totes aquestes referències històriques, Moncada aconsegueix, amb una encomiable naturalitat, inserir la vida mequinensana en un marc molt més ampli; dotar-la, com qui no vol la cosa, d'un protagonisme notable. I, més important encara, també li serveixen per anar teixint de forma subtil, aquest arc temporal tan ampli en el qual es desenvolupa, en aquest cas, la novel·la *Camí de sirga*. No li cal especificar dates; sovint només noms, fets concrets, són suficients per, amb la complicitat cultural del lector, saber en quin moment històric estem ubicats a cada moment clau del relat.

Contràriament a l'ampli eix espai-temps en el qual es mouen les novel·les *Camí de sirga* i *Estremida memòria* (entre els segles XIX i XX), *La galeria de les estàtues* es desenrotlla en uns dies molt concrets de l'any 1957 (entre el 27 de novembre i el 12 de desembre; amb algunes analepsis a l'estiu del mateix any i al període de la guerra civil espanyola). Aquests dies de 1957 coincideixen amb el reconeixement públic per part de la dictadura de la insurrecció militar al nord d'Àfrica que donà peu a l'anomenada guerra d'Ifni. Aquest fet històric és rellevant per al desenvolupament de la trama de la novel·la, evidentment, però no ens hauria de passar per alt que, precisament el 1957, va ser l'any en què es va fer oficial la construcció de l'embassament que havia de negar Mequinensa. Tot i la preponderància de la ciutat de Torrelloba en la trama, no podem oblidar que la major part dels protagonistes són mequinensans i que, de fet, tot i no ser-ne ara un tema destacat, també es fa referència a la construcció del pantà. Ho podem comprovar amb la preocupació del jove Dalmau Campells mentre navega amb piragua per l'Ebre l'estiu de 1957: «Es sentia espoliat, profundament trist davant la invasió que esclafava també la vila, convertida en un formiguer de gent forastera per a la qual aquell paisatge no significava res. ¿Què seria del seu món, de tots plegats?» (GdE: 216–217).

És a dir, fins i tot en la novel·la que no sembla tenir, d'entrada, una relació tan estreta amb el món mequinensà, també acabem trobant referències a la futura desaparició d'aquest món, ni que sigui de passada.

Aquesta Mequinensa literària es desenvolupa en un marc paisatgístic descrit amb un estil gairebé pictòric (no és estrany si tenim en compte que, durant cert temps, Moncada va combinar l'escriptura amb els pinzells). Les obres de l'escriptor de la franja, contes i novel·les, estan plenes de petites descripcions de la vila, que n'acaben esdevenint un dels seus trets distintius. Són com petites natures, quadres de petit format que donen un to i un ambient especial a les històries. Vegem-ne un parell d'exemples (escollits gairebé a l'atzar entre les moltes possibilitats); en aquest primer cas, de les pàgines inicials de *Camí de sirga*:

Les primeres vermellors de l'alba van pujar al mur que vorejava l'Ebre des dels llaüts amarrats en els molls silenciosos i s'enganxaren lentament a les textures aspres de les cases arraulides al vessant de la serra dominada pel castell. A la claror del dia, sempre li costava penetrar en el garbuix de carrers i carrerons. [...] A la fi, però, com els altres matins, la llum, quan ja se li empal·lidien les primeres rojors, va anar buidant la tenebra. (CdS: 12)

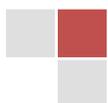
El sol, després de llepar el riu Ebre, s'enfila per anar despertant, poc a poc, tots els mequinensans. No tots els dies, tanmateix, hi ha unes albes tan plàcides, en aquest poble; també hi pot fer mal temps, com bé descriu el narrador a l'obertura del conte «Un barril de sabó moll» d'*El Cafè de la Granota*:

Uns núvols d'estalzi baixaven per l'Ebre i s'ataconaven damunt la vila, gairebé a frec dels fumerals; dic d'estalzi i no dic mentida perquè pareixia que ens volien ruixar amb tintures de dols. Fins i tot l'aire de tronada que esventava la polseguera per les cantonades tenia el color negrós. Un dia lleig, xiquet, d'aquells que t'esmolen els nervis. (ECG: 7)

Veiem, doncs, com Moncada domina perfectament aquest art de la descripció. Aquests fragments, però, no són purament decoratius, sinó que, sovint, aporten condicions especials per al desenvolupament de la trama en qüestió. En aquest últim cas, per exemple, el mal temps que s'anuncia serà clau per al desenllaç del relat. Ara bé, l'autor domina tant aquesta tècnica que, fins i tot en certs moments, es permet el luxe d'autoparodiar-la. Els exemples més paradigmàtics d'aquest fet els podem trobar a *Estremida memòria*. Aquesta novel·la, que com ja va explicar molt bé Carme Gregori Soldevila (2006), presenta un component metaficcional irònic important, té un personatge, Arnau de Roda, que, a través d'unes suposades cartes *reals*, va comentant al mateix Moncada (autor) el desenvolupament de la novel·la. Al final de cadascun dels capítols del llibre, hi ha una carta seva que els repassa i analitza. El joc de nivells narratius fa que aquest personatge, en aparença *real*, es pugui permetre el luxe de donar consells d'escriptura a l'autor de la novel·la per tal d'intentar millorar-ne el contingut. Consells o advertències, afegitons o detalls que puguin ser-li útils. Com ara sobre les descripcions de paisatges com les següents: «M'agradaria poder afegir alguna pinzellada sobre els colors de l'Ebre en aquell moment, però els comptables no acostumen a fixar-se en aquetes bagatel·les; i, si ho fan, no les apunten als llibres.» (EM: 34)

Sembla que, si no pot fer una de les descripcions de les seves sobre el riu Ebre, Moncada no acabi de ser Moncada. En una carta posterior, l'exemple encara és més còmicament clar:

Des del punt de vista meteorològic, la nit, com ja hem pogut ataüllar a través dels records dels personatges, és d'una normalitat exasperant, no et dona facilitats per lluir-te amb una d'aquelles descripcions que sempre queden bé. Potser podries matisar les pinzellades de fosca —blau d'ultramar als carrerons, maragda als molls de l'Ebre, sangonosa al voltant de les taques verd pà·lid de les balconades del casino—, [...] i arrodonir el quadre penjant una lluna en quart creixent, com un tall de meló sobre les teulades. (EM: 182)



Amb els apunts cromàtics de la segona part d'aquest fragment, ningú diria que la nit no dóna per a gaire! Evidentment, només algú molt innocent podria creure en l'existència autèntica d'aquest personatge que, en realitat, funciona com jutge perfecte de l'obra (perquè és l'únic que coneix completament la història que s'hi narra d'antuvi) i que, a l'hora de la veritat, serveix de crossa narrativa perfecta per al lector, perquè completa, repassa i posa, en definitiva, ordre i pausa a la tractalada de personatges i punts de vista que poblen aquesta novel·la tant coral. Com apunta Gregori Soldevila «l'hipotètic meta text funciona com a vehicle de ficció que se suposa que comenta i, per tant, suma amb el text o, directament, és text» (2006: 144). Un text que, òbviament, va escriure el mateix Moncada capaç, com hem vist, d'autoparodiar el seu propi estil a l'hora de descriure Mequinensa i de demostrar, en conseqüència, una notable autoconsciència sobre el procés d'escriptura.

Aquest domini del pols narratiu és el que li permet, també, anar elaborant una nòmina de noms i personatges fixos, amb els quals juga, i que ajuden a reforçar aquest sentiment de permanència i de continuïtat en l'espai i el temps al llarg de totes les pàgines de tota la seva obra. A *El Cafè de la Granota*, per exemple, ens presenta un dels seus personatges més entranyables: el barquer Miquel Garrigues, que escriu una carta a la mort demanant-li de substituir al barquer Caront (ni que sigui en dies festius). Justifica l'habilitat de la seva feina, basant-se en l'antiguitat familiar dedicada a l'ofici:

Des que el món és món —esdeveniment que, segons Gustau, el cafeter, que té ben apamada la cosa de l'antigor, tingué lloc molt abans de la guerra del francès —, el barquer de la vila ha estat un Garrigues del carrer Nou. Jo hi vaig conèixer el iaio i el pare. (ECG: 49)

I, efectivament, a la novel·la que escriuria uns anys més tard, *Estremida memòria*, hi trobem Baltasar Garrigues, un personatge amb la mateixa loquacitat que Miquel Garrigues i que protagonitza, ell tot sol, un dels capítols d'aquest llibre. Com podem veure, confirma la tesi que havíem llegit del que, amb el temps, serà el seu últim descendent barquer: «[...] a la nostra família, de l'ofici, en sabem un niu. Tingui en compte que els Garrigues som els barquers de Mequinensa des que el món és món.» (EM: 63)

Un altre personatge que apareix al llarg de diverses obres (ECG, CdS, EM, CA) és l'Honorat del Rom, l'apotecari del poble. A *Camí de sirga* fins i tot en coneixem el seu pare, l'Honorat del Cafè. De totes aquestes aparicions en podem arribar a deduir una personalitat —sempre la mateixa— ben definida: l'apotecari és un home tranquil, intel·ligent i irònic. La seva relació amb la resta de vilatans, però, és el seu tret més característic: és la veu erudita del poble. En un indret i en una època en la qual l'accés al saber era complicat el farmacèutic és aquell capaç de donar el punt de vista més culte en cada situació. Els seus comentaris savis i alhora irònics, resulten picades d'ull als lectors

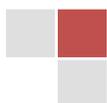
actuals que són capaços d'entendre (la majoria, esperem) paraules i conceptes que per a la resta de la població mequinensana potser resulten més obscurs. Un exemple d'aquest coneixement el tenim a «Un enigma i set tricorns»:

Segons es desprenia del fet que les xiulades no eixien mai del mateix lloc [...] el fals àrbitre era, o volia fer-ho creure, de la mena d'espectadors que el senyor Honorat, l'apotecari, anomenava peripatètics, és a dir, els qui seguien les incidències del joc tot passejant a l'entorn del camp i només s'aturaven un moment a fi de guaitar les jugades crucials (ECG: 72)

L'ús del terme peripatètic, que defineix els seguidors de l'escola aristotèlica amb un nom provinent, és clar, del grec «ambulant» o «itinerant» (es diu que Aristòtil caminava mentre llegia), serveix per definir de forma irònica aquells aficionats al futbol que, de tant nerviosos, no poden parar quiets durant tot el partit.

Altres noms que conformen aquest imaginari mequinensà són els dels llaüters: Arquimedes Quintana, Robert Ibars (conegut com a Nelson), Sebastià Peris, Manel de Roca... Alguns d'aquests personatges tenen un protagonisme destacat (com Arquimedes Quintana o Nelson a *Camí de sirga*) en certes novel·les i són anomenats, després, com a models de gran patrons en altres contes («La metafísica sota les acàcies», CA). Per altra banda, llinatges com Ibars, Peris, Roca o Monegre surten de manera repetida en diversos contes, essent evident, en alguns casos, que no es tracta dels mateixos personatges. El que fa Moncada en aquestes ocasions, doncs, és repetir uns cognoms que, a còpia d'anar apareixent en diferents contes, van calant a poc a poc en la memòria del lector i ajuden a conformar aquesta idea de món tancat i comú que és aquesta Mequinensa literària. Com a mostra el cognom Peris, que s'associa a llaüters («Revenja per a un difunt», HME), però és també a Marieta de Peris, un personatge d'ECG («Un barril de sabó moll») associat a la xafarderia vilatana, un dels temes principals, al cap i a la fi, de la narrativa moncadiana, que beu sovint de les petites anècdotes i escenes quotidianes a l'hora de crear les seves històries.

Perquè, al cap i a la fi, si hi parem atenció, Moncada explota en moltes ocasions els conflictes veïnals o familiars típics de qualsevol col·lectivitat per a les seves històries. Si ens hi fixem, la majoria dels contes parteixen de petits problemes i malentesos, molts dels quals voregen els tòpics comuns. Com apuntava Lluís Flaquer al seu assaig *De la vida privada* en referència a les societats rurals: «L'activitat principal de molta gent es centra a procurar apropiari-se de la major quantitat d'informació sobre els altres, bo i tractant que aquests descobreixin com menys coses millor sobre un mateix» (1982: 25). Es tracta d'aconseguir tanta informació com es pugui de la resta del veïnat i de, consegüentment, maximitzar tant com es pugui el propi *status*. D'això ja en trobem exemples a «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor» (HME), on l'alcalde defensa la seva gestió municipal i acusa els convilatans crítics de no treballar:



Ja sé que no faltará qui pensi: «Però, ¿és que l'Hèctor és un sant o què? A veure si ara l'haurem de posar a sobre d'una peanya!» Doncs bé, aquests mortificadors, aquests burxetes –els mateixos que es passen la vida als cafès de la vila, criticant les coses que fa l'alcalde, en lloc de pensar– es poden confitar les murmuracions (HME: 154).

I també a «L'assassinat del Roger Ackroyd» (ECG), en el qual es desencadena una disputa (amb tret d'escopeta i tot) perquè un veí li ha dit al protagonista com acaba la novel·la negra que estava llegint (!). Una disputa infantil, magnificada per l'actitud irascible del narrador. En aquest últim conte hi entra en joc la figura del jutge de pau del poble, que és, segurament, un dels grans encerts de la creació moncadiana. Aquest personatge és el que dona peu a poder explicar de manera monologada molts dels problemes que tenen els habitants de la vila. És l'excusa perfecta per poder buidar el pap amb naturalitat i desimboltura davant de la persona que ha de solucionar els conflictes veïnals i que alhora coneix, perfectament, com a habitant de l'indret, de quin peu coixeja cadascú.

És segurament per aquest motiu que aquest personatge guanya pes (i nom, Crònides) de manera brillant a l'últim recull, *Calaveres atònites*. La majoria dels estímuls argumentals són anecdòtics, sovint pura xafarderia, que Moncada es capaç de convertir en precises peces literàries. «Assentament comptable», però, no deixa de ser una petita confusió domèstica que està a punt de donar a conèixer la particular conducta sexual d'un matrimoni (la de posar un gra d'arròs a un pot cada cop que fan l'amor). «Preparatiu de viatge» narra el trencament absurd d'una parella per qüestions de creença religiosa. O a «Una finestra al carrer de l'Ham» s'explica el malentès entre un pare i un fill a causa de la mala (o bona, depèn de com es miri) sort del fill durant la guerra civil. És el fet que tots aquests embolics hagin de passar per les mans de Crònides (i del seu ajudant, Mallol Fontcalda, el senyor secretari), el que ens permet de conèixer-los amb tota mena de detalls.

D'altra banda, les explicacions dels personatges mequinensans ens ajuden a entendre millor algunes particularitats de la vida d'aquells temps; són històries que, amb un major o menor grau de credibilitat, sempre tenen un to molt costumista. L'enviament d'una carta al President de la Generalitat o al director de la presó de Lleida permeten de copsar alguns detalls reveladors que, d'esquitllèbit, són una mostra de la vida col·lectiva de tot un poble. Per exemple a «La Plaga de la Ribera», comprovem l'actitud dels vilatans cap a la guàrdia civil:

[...] i si faig un ban de l'alcaldia per dir que ja n'hi ha prou d'anar a pixar a les nits a la porta de la caserna de la guàrdia civil, perquè la cosa a més d'una falta de respecte molt greu, és una porcada, i que clavarem unes multes del cosco als infractors, pot assegurar que deixaré el personal acollonidet i que fins a la setmana següent, pel cap baix, no caldrà repetir el pregó (ECG: 16).

La burla dels estaments policials franquistes és una constant en l'obra moncadiana, present des dels primers relats. Tornant a les idees més costumista, trobem les típiques i tòpiques disputes familiars, amb paper estel·lar de la figura del cunyat:

Si s'hagués trencat un braç mon cunyat Alexandre no hauria passat res, perquè el seu paper és molt curt (fa d'anguila [...]); n'hauríem ficat un altre i llestos. I, si li he de ser franc, però que quedi entre nosaltres dos, l'obra hi hauria sortit guanyant; a més que mon cunyat és un sòmimes, el paper d'anguila no li escau gens ni mica, ja que és baixet, boterut i sembla més aviat un gripau. [...] però la paparra de la meva sogra no va callar, burxa que burxa, fins que no vaig donar el paper al fillet del seu cor! (HME: 100).

Una idea, la del cunyat pesat, que Moncada explota molt bé, ja que la tornarà a emprar a «L'assassinat del Roger Ackroyd»:

Si aquest cap de soca [el cunyat] no sap ni on cau Anglaterra! Si és un sabatasses, un talòs, un llanut! [...] el meu cunyat era allí, plantat davant meu, per dir-me que deixava el morral i l'escopeta a l'entrada de casa [...] Li vaig dir que, per mi, podria anar-se'n a l'infern, mentre no m'emprenyés. Lo Dorotea ho sentí [...], va eixir igual que un llamp a defensar el seu germà, i tinguérem gresca: «Damià, que tu, li tens el dit a l'ull, al pobret del teu cunyat!» (ECG: 94).

El final d'aquest fragment ens serveix també de mostra per veure les relacions matrimonials d'aleshores, que sovint Moncada dibuixa com un enfrontament entre marit i muller. La visió del matrimoni en la narrativa moncadiana pot quedar perfectament resumida en la sornegueria de Crònides a «Assentament comptable», quan parla d'una parella realment feliç: «Són matrimoni però pareix que s'estimen, senyor secretari» (CA: 65).

Cal no perdre de vista, tanmateix, que la societat que veiem reflectida en aquests contes és la que ens vol descriure Jesús Moncada. Amb això vull dir que l'autor sempre cerca «deixar bé» els seus convilatans. Hi ha unes fòbies i unes simpaties que l'autor no amaga, sinó que més aviat exagera. Així doncs, Mequinensa és descrita sempre com una població progressista, que ridiculitza els estaments de poder (sobretot el policial i l'eclesiàstic) i on a la gent li agrada divertir-se. Ja en trobem exemples a «A l'Hèctor el que és de l'Hèctor»:

[...] ¿qui no va somiar més d'una vegada aquell bé de Déu [la majordona] [...]? Expliqueu-me, si no, ¿per què a tots els calaveres d'aquesta vila descreguda, on l'aigua beneita es torna rànica a les piles de l'església i s'hi crien cullerots, els va agafar aquella febrada de misses, rosaria, processons i novenes, fins al punt que l'oncle Josep Rius, als seus setanta-cinc anys i anarquista de tota la vida, va escriure al bisbe a veure si li donava plaça de capellà? (HME: 155-156).

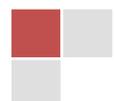
És aquesta una Mequinensa riallera, sempre amatent a fer tabola, promíscua, on les relacions extramatrimonials estan a l'ordre del dia i s'accepten amb naturalitat, són pràcticament vox populi. Qui està casat amb qui, de quina família prové, quin és el seu ofici, etc. La confiança que hi ha entre els vilatans queda demostrada, cercant el to humorístic i de forma ben subtil, és clar, per la facilitat amb la qual s'estableixen aquests vincles sexuals. Un exemple d'això el trobaríem a «Amarga reflexió sobre un manat de cebes», en què se'ns explica què podia passar ser una nit qualsevol a Mequinensa:

A quarts de tres, Pere Canota, diu que per desalterar-se d'una entrevista frustrada amb la pastissera del carreró de la Fleca, decidí que havia d'ensinistrar l'euga per a les corregudes de les festes majors del setembre i la va fer galopar quatre vegades de punta a punta del carrer Nou [...]. mitja hora més tard, la senyora Palmira d'Escarp i Tamariu [...] va eixir, somnàmbula [...] al balcó del dormitori, on cantà tres vegades seguides una ària d'òpera italiana, concretament «La donna è mobile», de Rigoletto; [...] l'oncle Silvestre, en anar a gitar-se, es confongué de porta –la fosca, ja se sap– i costà Déu i ajut persuadir el seu veí, l'Eduard Sarroca [...] que allò havia estat una equivocació, facilitada pel fet que les dues dones, la del Sarroca i la de l'oncle Silvestre, es deien Adelaida i que no s'havia d'embolicar la troca ni buscar la lluna per la bassa. (ECG: 80)

Veiem, per tant, com els mequinensans compleixen molts dels tòpics que podríem esperar d'un poble qualsevol. Tòpics que, de tan exagerats, acaben esdevenint còmics.

Finalment, cal destacar que, sovint, darrere de l'escena divertida, hi trobem també la descripció de certs comportaments humans plenament universals. Així doncs, alguns contes ens parlen també de la vanitat («A l'Hèctor el que és de l'Hèctor» HME), la superstició («Senyora Mort, carta de Miquel Garrigues» ECG), la gasiveria («Aparició providencial de la sardina» CA) o la fatxenderia («La metafísica sota les acàcies» CA). Molts dels contes, per tant, tot i néixer d'anècdotes, contenen alhora una reflexió moral sobre aquests comportaments –ridiculitzant-los en la majoria dels casos. Són, habitualment, relats en els quals destaca un sol personatge que queda singularitzat per la seva actitud. Enfront de la divertida imatge col·lectiva del poble hi trobem aquests contrapunts que afermen encara més la personalitat mequinensana. I, amb totes aquestes dades, el més destacable de tot plegat és que Mequinensa segueix essent un poble unit: van junts a veure el futbol, juguen a la botifarra i, sobretot, malparlen de tot i de tothom.

Un altre dels aspectes que els uneix i del qual es mostren més orgullosos, ja que és el símbol de la seva terra, és el riu. Com apuntava Andreu Carranza en un dels textos del monogràfic d'homenatge que la revista *Urc* dedicà a Jesús Moncada: «De fet, l'Ebre canvia l'estructura interna de la societat i es transforma en l'eix vital, el pilar fonamental a l'entorn del qual girava gairebé tota la vida del poble riberenc» (2006: 51) El fet de viure a la confluència de l'Ebre i el Segre, dota als mequinensans, per tant, d'un caràcter



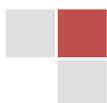
especial. Coneixen com ningú la natura fluvial i la saviesa que se'n desprèn. Només cal llegir quina descripció fa del riu Ebre el protagonista de «Senyora Mort, Carta de Miquel garrigues» per mostrar amb senzillesa l'amor que per ell sentien els mequinensans:

Com m'hi xalava, senyora [Mort], fent de barquer! ¿Vostè sap què era passar la primera barcada, encara fosca nit, amb l'embarcació plena de minaires que duien els carburs encesos? ¿No ha estat mai al mig de l'Ebre a punteta de dia, quan el sol comença a llepar-lo? ¿Va travessar alguna vegada el riu, a l'hivern, entre la boira esgaiada per les ales de les gavines, mentre jo feia sonar el cargol de mar, per avisar els patrons dels llaüts de carbó que paressin compte amb el pas de la barca? Valdrà més que ho deixi córrer... (ECG 49-50)

Veiem, doncs, com el riu forma part de manera totalment indestriable del seu caràcter, forma part de la seva identitat. Sense ell, no es pot entendre el poble.

En general, si ens hi fixem, Moncada vol deixar una bona imatge dels seus convilatans i només trenca aquest esquema quan parla de personatges amb posició de poder. Els exemples més paradigmàtics els trobaríem en personatges com Jaume de Torres i la seva filla Carlota de *Camí de sirga*; o en el sarcasme amb el qual descriu els estaments militar i religiós a *La galeria de les estàtues*. Un fet totalment coherent si tenim en compte que sempre es vol lligar els habitants del poble de Mequinensa a una mentalitat d'esquerres i progressista; creant, per tant, aquesta contraposició entre la gent del poble treballadora i la gent rica (amb el suport de l'església i les forces de l'ordre) en la qual uns serien els *bons* i els altres els *dolents*. No obstant això, és interessant de remarcar que Moncada també és capaç de trencar aquesta simple dicotomia en un conte com «Amarga reflexió sobre un manat de cebes» (ECG), en el qual el protagonista (un lladregot d'estar per casa) és víctima de la confrontació civil que es viu entre els dos bàndols. En conseqüència, aquest conte pren una singularitat rellevant molt valuosa dins del conjunt de la seva narrativa.

Així doncs, i en definitiva, la personalitat dels personatges de Mequinensa destaca per la singularitat del lloc on viuen i l'actitud amb la qual es prenen la vida (sense oblidar que, segurament, una porta a l'altra). L'excés d'innocència (que desperta la nostra tendresa), la fatxenderia o la mala sort són algunes de les constants d'aquestes històries. La gràcia, però, està en el fet que la volguda singularitat que demostren els habitants del poble no s'adequa, en molts casos, a l'originalitat dels temes que tracta. Són capaços, per exemple, de convertir un enterrament en un esdeveniment multitudinari amb la simple excusa de veure un partit de futbol (*Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana*); de transformar en una història misteriosa i transcendental la cursa per atrapar un autobús de línia (*Informe provisional sobre la correguda d'Elies*); o d'intentar millorar les habilitats d'un lladre perquè pugui robar millor (*La Plaga de la Ribera*). El punt de vista, el to, la selecció de fets que narren (cercant, sempre, l'altra cara de la moneda), són fonamentals per entendre la lògica dels mequinensans.



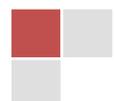
Personatges extremadament singulars per a temes d'allò més banals, que converteixen un puntet arraulit, en un mapa, a la confluència de l'Ebre amb el Segre, en un indret de pas ineludible; que potser no és ben bé el rovell de l'ou de la galàxia, d'acord, però sí un planeta important de la literatura catalana del segle XX.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Benedict. *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*. Trad. M. Àngels Giménez. Catarroja; Afers; València: Universitat de València, 2005. Imprès.
- Carranza, Andreu. «La gent de l'aigua corrent». *Urc. Monografies literàries de Ponent*, Núm. 21 (novembre 2006): 105–108. Imprès.
- Flaquer, Lluís. *De la vida privada*. Barcelona: Edicions 62, 1982. Imprès.
- Gregori Soldevila, Carme. «Metaficció irònica a *Estremida memòria*, de Jesús Moncada». *Caplletra*, 41 (2006, tardor): 131–150. Imprès.
- Moncada, Jesús. *Històries de la mà esquerra*. Barcelona: Edicions 62, 2004. Imprès.
- . *El Cafè de la Granota*. Barcelona: Edicions 62, 2004. Imprès.
- . *Camí de sirga*. Barcelona: La Magrana Butxaca, 2001. Imprès.
- . *La galeria de les estàtues*. Barcelona: La Magrana Butxaca, 2003. Imprès.
- . *Estremida memòria*. Barcelona: Edicions 62, 2004. Imprès.
- . *Calaveres atònites*. Barcelona: La Magrana, 2001. Imprès.
- Moret, Hèctor. «Aproximació a la toponímia rural de Mequinensa». *Archivo de Filología Aragonesa*, 1994. Imprès.
- Moret, Xavier. «Jesús Moncada, de Mequinensa a Torrelloba». *El País, Quadern*, 13 febrer 1992: 2–3. Imprès.
- Murgades, Josep. «Narrativització de formes simples: l'obra de Jesús Moncada», *Professor Joaquim Molas: Memòria, Escripura, Història*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003: 759–780. Imprès.
- Škrabec, Simona. «*Camí de sirga* que no es pot recórrer a peu». *Els Marges*, 76 (primavera 2005): 105–118. Imprès.

Fecha de recepción: 07 de noviembre de 2016.

Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2017.



DIDÁCTICA

Luiza Valožić¹

*Doctora por la Universidad de Alicante
España*

CAMBIO DE CÓDIGO Y USO DE OTRAS LENGUAS POR PARTE DE LOS ALUMNOS EN CLASE DE ESPAÑOL L2

Resumen

En este artículo presentamos los resultados de las observaciones sobre el cambio de código realizado por alumnos en clase de español L2. Partimos de una concepción amplia de la persona bilingüe y multilingüe, definida por la sociolingüística. Las observaciones se llevaron a cabo en un centro de enseñanza de personas adultas de España en el mes de noviembre de 2016.

La utilidad del uso de la L1 y de otras lenguas en clase de L2 o LE es un tema ampliamente debatido entre los investigadores y docentes. Aquí realizamos un breve repaso de las investigaciones que han abordado este tema en los contextos de enseñanza de diferentes lenguas y, sobre todo, del español.

Consideramos que estos usos pueden ser útiles para la enseñanza y el aprendizaje de la lengua meta, sin embargo, también somos conscientes de los potenciales peligros que pueden entrañar si no se desarrollan de manera estratégica. La investigación es, pues, necesaria, para poder definir cuáles son las estrategias adecuadas del uso de L1, y de otras lenguas, en el aula de L2 o LE, que sean beneficiosas para la enseñanza y el aprendizaje.

Palabras clave: enseñanza de español, cambio de código, bilingüismo, multilingüismo.

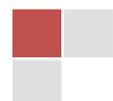
CODE-SWITCHING AND USE OF OTHER LANGUAGES BY STUDENTS IN THE SPANISH L2 LANGUAGE CLASSROOM

Abstract

The paper discusses the results of observations centered on students' code-switching in Spanish classes. Concerning the definition of a bilingual and the multilingual person, we consider it should be based on a broad perspective, defined by sociolinguistics. The observations took place in a public center for adult education in Spain, in November 2016.

The effectiveness of the use of L1 in L2 or FL classes is a subject extensively discussed among researchers and teachers. Here we present some of the work centered on this subject in the context of teaching different languages, Spanish in particular.

¹ luiza.valozic@gmail.com



We consider that this use can be effective both in teaching and learning the TL, but we are also aware of its potential inconvenience in case it is not developed in a strategic manner. Research is needed in order to define which strategies of use of L1, and other languages, are appropriate and beneficial for teaching and learning L2 and FL.

Key words: teaching Spanish, code-switching, bilingualism, multilingualism.

1. Introducción

La pertinencia o no del uso de L1 en el aula de L2 y LE, y sobre todo la cantidad y la tipología de su uso desde el punto de vista pedagógico, han generado un amplio debate. Desde las últimas décadas del siglo XX, numerosos investigadores y docentes han ido señalando que el planteamiento de uso exclusivo de L2 en el aula de L2 o LE, no parece ser una estrategia siempre apropiada (Macaro 2001, Galindo 2012). Nuestra propia experiencia como aprendices de otras lenguas y como docentes de ELE, nos hace situarnos en la corriente de aquellos que consideran que el uso de L1 (y de otras lenguas) en el aula de L2 o LE, es una estrategia de enseñanza y aprendizaje útil. Por supuesto, aquí cabe matizar, que este uso no debería ser desorganizado, pero sobre todo, no debería representar el último recurso.

A partir de las conclusiones de otros estudios, y de nuestra propia experiencia en el aula de ELE, podemos diferenciar varias tipologías de cambios de código que se dan en el aula de ELE. Por un lado está el cambio de código realizado por el docente, por el otro, el cambio de código realizado por los alumnos en la interacción con el profesor en clase, o con los otros alumnos en una discusión, y en tercer lugar está el cambio de código que realizan los alumnos entre ellos a lo largo de la clase. Estos contextos de cambio de código, se refieren solo a la clase en concreto. Está claro que fuera de la clase, también se da una interacción entre los profesores y alumnos, vinculada a enseñanza, en la que se puede producir el cambio de código. En este sentido, nos referimos, a la comunicación por correo electrónico con el profesor, a la consulta con el profesor después de clase, o en horas de tutoría, o bien, durante las actividades complementarias que se pueden desarrollar fuera del aula, o a través de diferentes canales de comunicación que ofrece internet.

El particular contexto del cambio de código en el que nos centramos aquí, es el cambio de código realizado por los alumnos dentro de la clase de español (L2²), y para tal fin, aplicamos la metodología de la observación participante. Por otra parte, aplicamos la metodología de la encuesta, para conocer qué otras lenguas utilizan los

² Utilizamos la nomenclatura de español L2, dado que la enseñanza y el aprendizaje de las clases de español que observamos se desarrollan en España. Por lo tanto, nos centramos en diferenciar el contexto de EL2 (aprendizaje en un país hispanohablante), y ELE (aprendizaje fuera de un país hispanohablante). Veremos más adelante, que la mayoría de los alumnos que han participado en estas observaciones, aprenden el español como L3 o L4.

alumnos en su aprendizaje de ELE. Como veremos más adelante, los alumnos, en cuya actuación se centra nuestro interés, son personas bilingües y multilingües. Las observaciones que presentamos se desarrollaron en el mes de noviembre de 2016 en un Centro Público de Enseñanza de Personas Adultas en Alicante. La magnitud de nuestras observaciones es pequeña, sin embargo, hemos podido ver algunas tendencias de uso de L1 y de otras lenguas en clase de español.

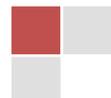
El estudio del cambio de código en personas bilingües y multilingües se apoya en una larga tradición de investigación desde mediados del siglo XX, iniciada por la sociolingüística, y por obras pioneras como los trabajos de Gumperz (1982) o Poplack (1980) en los que se estudian la tipología de los cambios de código y los contextos en los que se desarrollan.

Los datos de la investigación han demostrado que el cambio de código es un comportamiento natural en personas bilingües y multilingües.

2. Investigación sobre la presencia de otras lenguas en el aula de L2/LE

La investigación de la adquisición de segundas lenguas (en adelante ASL) ha aportado numerosos datos sobre el complejo proceso de la enseñanza y el aprendizaje de segundas, y otras lenguas. Además de esta disciplina, se han ocupado de su estudio también la psicolingüística y la sociolingüística. En las últimas décadas, la ASL y la sociolingüística han experimentado diferentes puntos de acercamiento. En el trabajo de Moreno (1994), encontramos una amplia revisión de los aportes que la sociolingüística ha hecho a la enseñanza de lenguas, e indirectamente a otras disciplinas lingüísticas. Algunos de ellos son, por ejemplo, la variación de la lengua, los cambios lingüísticos y la influencia de unas lenguas sobre otras (1994: 110). Por otra parte, en este trabajo el autor cita las observaciones de S. Pit Corder de 1973, en las que destaca que se obtienen los mejores resultados en la enseñanza, cuando el contenido lingüístico de los cursos se acerca a las necesidades funcionales de los estudiantes, lo cual apunta a la necesidad de estudiar la lengua en su contexto social (Moreno 1994: 111). Dentro del contexto de la sociolingüística, también hace referencia a la aportación de concepciones teóricas de la etnografía de la comunicación, como son: comunidad de habla, competencia comunicativa, repertorio, situación comunicativa, acontecimientos y actos comunicativos y rutina (Moreno 1994: 114).

Dentro del contexto de la enseñanza y aprendizaje de L2 y LE, también se ha estudiado el tema del cambio de código dentro del aula, como veremos con más detalle a continuación. En la mayoría de los casos, estos estudios se han centrado en el estudio del uso de la L1 en clase de inglés como L2. Sin embargo, en los últimos años se han realizado estudios de la presencia de L1 en el aula de L2 de otras lenguas. La bibliografía sobre este fenómeno es vasta, por lo que expondremos a continuación solo unas breves



líneas sobre algunos estudios que abordan la presencia de otras lenguas en el aula de L2 o LE.

En la línea de investigadores que consideran beneficioso el uso de L1 en el aula de L2, podemos citar a Macaro (2001: 532), quien sostiene que L1 no debería ser desterrada del aula de L2, y que, además, el no recurrir a su uso, puede privar a los alumnos de una estrategia de aprendizaje útil.

En el trabajo de Butzkamm (2007: 71–72), también encontramos una visión positiva del uso de L1 en el aula de L2. El autor sostiene que el conocimiento de la L1 y de otras lenguas, representan habilidades y competencias que son útiles para la generación de nuevos conocimientos. El uso de la L1 en el aprendizaje es una tendencia natural, por lo tanto, debería ser aprovechada para la adquisición de nuevos conocimientos (Butzkamm 2007: 84).

Jessner (2008) expone los detalles de un nuevo planteamiento teórico, la adquisición de terceras lenguas (ATL), presentado por Herdina y Jessner en 2002. En el mencionado trabajo, las autoras presentan el ‘modelo dinámico de multilingüismo’, de acuerdo con el que un sistema multilingüe no es lineal, cambia con el tiempo, y es reversible (Jessner 2008: 25).

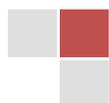
La autora cita algunos estudios que han demostrado la evidencia del uso por parte de los aprendices de L3, no solo de L1, sino también de L2. Estos trabajos se han centrado en el estudio del aprendizaje de lenguas indoeuropeas. Los aprendices cuyas L1 no son de una tipología similar con la L2 o la L3, tienden a transferir sus conocimientos de su L2, o en el caso de los bilingües, de la L1, de tipología similar a la L2 (Jessner 2008: 31).

Dentro del contexto de la enseñanza de ELE, también se han desarrollado estudios, que han prestado especial atención a la presencia de L1 y otras lenguas en el aula de ELE. El estudio de Galindo (2012) abarca una investigación amplia del uso de L1 en el aula de español como L2 y LE, que se centra tanto en estos usos por parte de los profesores como de los alumnos. Además, en este trabajo se presenta una revisión detallada de la bibliografía que se ocupa del estudio de la presencia de L1 en la enseñanza de otras lenguas, y de manera destacada, del inglés.

Otros estudios que también abordan el tema del uso de L1 y otras lenguas en el aula de ELE, son el estudio de Palikuća y Novelliere (2012), que se centra en el análisis del uso del inglés por parte de profesores de ELE, Jiménez (2012), que adopta el marco teórico del análisis conversacional, y se centra en el estudio de la ‘alternancia códica’ de L1 por parte del profesor en clase de ELE, o el estudio de Gutiérrez (2013), enfocado al análisis de las opiniones de los profesores de ELE sobre el uso de otras lenguas en el aula para la enseñanza.

3. Marco teórico y metodológico

Las observaciones que presentamos aquí se fundamentan en las bases teóricas de la sociolingüística.



En primer lugar, cabe destacar la descripción de los elementos que intervienen en la enseñanza y el aprendizaje de lenguas. En este sentido, seguimos la delimitación establecida por Moreno Fernández (2000). El autor diferencia tres elementos, a los que denomina respectivamente como el objeto del aprendizaje lingüístico, esto es la lengua meta, el sujeto del aprendizaje lingüístico, el estudiante o aprendiz, y el tercer elemento es el contexto social del aprendizaje (2000: 7–9). De acuerdo con esta descripción, nos centraremos aquí en el sujeto del aprendizaje lingüístico, esto es en el alumno, y, específicamente, en el uso que hacen los alumnos del cambio de código en clase de español, y en el uso de otras lenguas, durante su aprendizaje de español L2.

Las definiciones del bilingüismo, y del multilingüismo, no están exentas de polémica. Nos basamos en una concepción amplia del bilingüismo, según la cual, para ser considerado bilingüe, no es indispensable el uso alternativo de lenguas, sino que es suficiente que estas lenguas sean conocidas por el hablante. El individuo bilingüe, además, forma parte de una comunidad de habla y es condicionado por factores socioculturales de esa comunidad (Gimeno y Gimeno 2003: 25).

Entendemos por cambio de código el uso de dos lenguas por un hablante durante el transcurso de una conversación, que puede producirse en forma de elementos léxicos, proposiciones u oraciones. El cambio de código no presenta ningún tipo de integración respecto a la lengua base, fonológica, morfológica, ni sintáctica. Además, el cambio de código siempre implica algún grado de competencia bilingüe (Gimeno y Gimeno 2003: 109–115).

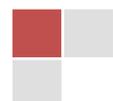
En cuanto a la metodología empleada en nuestras observaciones, se trata de la observación participante. Por lo tanto, adoptamos el rol de profesor en un aula de español, y durante la impartición de clase, observamos el comportamiento comunicativo de nuestros alumnos, y nos centramos en la tipología de cambios de código que realizan en clase.

Aparte de la observación participante, también realizamos una encuesta a los alumnos, en la que les planteamos preguntas sobre sus conocimientos lingüísticos y sobre el uso de otras lenguas, durante su aprendizaje del español como L2.

Cabe señalar que se trata de unas observaciones que nos han aportado principalmente datos cualitativos. La dimensión de las observaciones es muy pequeña, sin embargo, sí que hemos podido observar diferentes tipos de cambios de código en clase de EL2.

4. Observaciones en clase

Como hemos dicho al principio, nos centramos en este trabajo en el cambio de código que realizan los alumnos en el aula de EL2. Por otro lado, también nos centramos en observar el uso de otras lenguas conocidas por el alumno en su aprendizaje de español, que comentaremos en el apartado siguiente.



Hemos destacado que nuestras observaciones se basan en la observación participante. Adoptamos el papel de profesor, y durante la impartición de clase, observamos los cambios de código que se daban, y de qué tipo eran.

El contexto de enseñanza de nuestras observaciones son las clases de EL2 impartidas en una escuela pública de educación de personas adultas en Alicante. Los alumnos proceden de diferentes partes del mundo, y son personas que inmigraron a España. Es importante destacar que, en términos de conocimientos lingüísticos, la mayoría de los alumnos son personas bilingües, que aprenden español como L3. El número de alumnos por clase era de alrededor de veinte personas. Llevamos a cabo nuestras observaciones en el mes de noviembre de 2016.

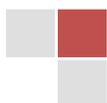
Las observaciones las realizamos durante dos clases de dos horas. Una de las clases correspondía al nivel de español A1, y la otra al nivel de español B1. En cuanto al contenido de las clases que impartimos, seguimos con el programa regular, a partir de la previa consulta con la profesora que se encarga de impartir estas clases. La lengua vehicular de clase era el español. No quisimos cambiar el contenido de las clases, ni acudir a la posibilidad del uso de otras lenguas por nuestra parte, con el objetivo de poder observar un contexto lo más aproximado posible a la realidad diaria del aula.

Más adelante veremos que la mayoría de los alumnos tiene el francés como L2. Aunque por nuestra parte, poseemos ciertos conocimientos del francés, en ningún momento acudimos a esta posibilidad, de nuevo, con el objetivo de observar la interacción comunicativa espontánea.

A continuación exponemos las observaciones de las clases de español A1 y B1. En los dos contextos, observamos los mismos usos de L1 (árabe), y los mismos cambios de código, a excepción de uno observado en clase de B1, que comentaremos más tarde con mayor detalle. Además del cambio de código, también constatamos, como es natural, la interacción espontánea entre alumnos en su L1. Este tipo de interacciones se da tanto en clase de español A1 como en clase de español B1. En cuanto a la interacción entre los alumnos en su L1, se usa de los siguientes modos: por parte de los alumnos con mayores conocimientos de español para las explicaciones a sus compañeros, para la realización de preguntas a los alumnos que poseen mayor conocimiento de español por parte de otros alumnos, durante la realización de las tareas de clase y como vehículo espontáneo de comunicación entre los alumnos.

Cabe mencionar aquí los contextos de uso de L1 recogidos en la investigación de Galindo (2012), por parte de alumnos de español, que son los siguientes: para expresar opiniones, conseguir un clima de entendimiento y para la construcción de la intersubjetividad, que permite a los alumnos realizar las tareas y crear estructura entre ellos (2012: 163).

El primer tipo de cambio de código que observamos, es el cambio de código en L1 por parte de los alumnos que primero hacen preguntas al profesor en español, y luego se encargan de realizar las explicaciones a sus compañeros que no entienden algo comentado en clase. Está relacionado con este cambio de código, el cambio de código de



L1, de tipo léxico, realizado por los alumnos con mayores conocimientos, que usan la L1 para decir la traducción de una palabra nueva en español al resto de sus compañeros.

También anotamos un cambio de código en L2. Se trata del cambio de código que observamos solo en la clase de B1, y al que hemos aludido anteriormente. El cambio de código se produce cuando una alumna reconoce una estructura gramatical del español, que le parece similar a una estructura gramatical en francés, y se dirige en francés, su L2, a sus compañeros, para comentarles esta similitud.

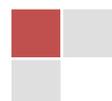
Más tarde, la alumna nos hace su consulta sobre lo que le ha parecido una similitud gramatical entre el español y el francés. La duda se centraba en el hecho de que la contracción preposicional del español, le recuerda a la regla de *liaison* en francés, relacionada con la pronunciación de palabras que terminan en consonante y empiezan por una vocal. Por lo tanto, equipara el caso del español con la regla del francés y lo relaciona con la presencia de dos vocales seguidas. Pero, observa en otro caso que la regla no se cumple. Acto seguido aclaramos la duda de la alumna, y subrayamos que la regla en el español no tiene que ver estrictamente con la acumulación de vocales sino con las preposiciones y artículos. Este caso nos parece particularmente interesante, ya que coincide con el hecho al que han aludido otros investigadores (Jessner 2008), y que consiste en transferir los conocimientos de L2 a la hora de aprender una L3, en este caso, el español.

5. Datos de la encuesta

Con el objetivo de recoger datos sobre el uso de otras lenguas por parte de los alumnos, llevamos a cabo una encuesta de ocho preguntas de tipo abierto, donde solo una de las preguntas contenía opciones de respuesta de tipo sí o no. La misma encuesta la elaboramos en español, francés e inglés, con el fin de facilitar su cumplimentación a los alumnos que no poseen todavía el suficiente conocimiento de español. Comentaremos aquí solamente algunos de los datos recogidos, debido, por una parte, a que en algunos casos no obtuvimos respuesta, y por otra, a que no es nuestro objetivo en este trabajo tratar con detalle los datos obtenidos, ya que las dimensiones del estudio son muy reducidas.

En la clase de español A1 recogimos datos de catorce alumnos, y en la clase de B1, de cuatro. La edad de los alumnos es entre los 18 y los 50 años. En la clase de A1 recogimos las respuestas de siete alumnas y de siete alumnos. En la clase de B1, recogimos las repuestas de tres alumnas y un alumno.

Nos parece de particular interés el hecho de que los alumnos presentan un perfil mayoritario de hablante multilingüe. La mayoría aprende el español como L3, o incluso L4, como podemos ver en el siguiente cuadro 1.1.



Cuadro 1.1. Perfil lingüístico de los alumnos de A1

PERFIL LINGÜÍSTICO	N.º ALUMNOS	%
L1 ÁRABE L2 FRANCÉS L3 ESPAÑOL	8	57,14
L1 ÁRABE L2 FRANCÉS L3 INGLÉS L4 ESPAÑOL	4	28,58
L1 WÓLOF L2 FRANCÉS L3 ESPAÑOL	1	7,14
L1 GEORGIANO L2 ESPAÑOL	1	7,14
TOTAL	14	100

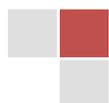
Si sumamos los porcentajes del cuadro 1.1 de los alumnos que estudian el español como L3, obtenemos un porcentaje de 64,28%. El porcentaje de 28,58% corresponde a los alumnos que estudian el español como L4, y un 7,14% a los alumnos que estudian el español como L2.

Una de las respuestas que más nos interesaba de la encuesta, es qué tipo de diccionario usan los alumnos en su aprendizaje de español. Los datos de las respuestas de los alumnos, los podemos ver en el cuadro 1.2. Aunque en el cuadro consta solo una dirección del diccionario, por ejemplo, español-L1, se sobreentiende que los alumnos utilizan diccionarios bidireccionales.

En el cuadro 1.2 vemos que la mayoría de los alumnos, un 42,86%, utiliza un diccionario de su L1 y el español. Nos ha parecido interesante que cuatro alumnos hayan indicado en el espacio donde se les preguntaba por el uso del diccionario, la ayuda que les proporcionan sus amigos y familiares. En el caso de los familiares, los alumnos indicaron la ayuda de miembros más jóvenes, lo cual es de esperar, dada su integración lingüística y social a través de la escolarización obligatoria.

Cuadro 1.2. Tipo de diccionario usado por los alumnos de A1

TIPO DE DICCIONARIO	N.º ALUMNOS	%
---------------------	-------------	---



ESPAÑOL-L1	6	42,86
ESPAÑOL-L2	1	7,14
ESPAÑOL-L1 y ESPAÑOL-L2	1	7,14
ESPAÑOL-L2 ESPAÑOL MONOLINGÜE	1	7,14
ESPAÑOL-L1 ESPAÑOL L2 L1-L3 (INGLÉS)	1	7,14
ESPAÑOL-L2 AMIGOS y FAMILIARES	1	7,14
ESPAÑOL-L1 AMIGOS y FAMILIARES	2	14,30
ESPAÑOL-L1 ESPAÑOL-L2 AMIGOS y FAMILIARES	1	7,14
TOTAL	14	100

Pasamos ahora a comentar los datos a partir de la encuesta a alumnos de la clase de español de nivel B1. Primero, recogemos en el cuadro 1.3 los datos del perfil lingüístico de los alumnos. De nuevo observamos, que el perfil lingüístico de los alumnos es predominantemente multilingüe, ya que de los cuatro alumnos entrevistados, solo uno estudia el español como L2.

Cuadro 1.3. Perfil lingüístico de los alumnos de B1

PERFIL LINGÜÍSTICO	N.º ALUMNOS	%
L1 ÁRABE L2 FRANCÉS L3 ESPAÑOL	2	50
L1 UCRANIANO L2 RUSO	1	25

L3 INGLÉS L4 ESPAÑOL		
L1 RUMANO L2 ESPAÑOL	1	25
TOTAL	4	100

Los datos referentes al uso de los diccionarios por parte de los alumnos de B1, se presentan en el siguiente cuadro 1.4.

Cuadro 1.4. Tipo de diccionario usado por los alumnos de B1

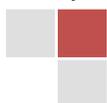
TIPO DE DICCIONARIO	N.º ALUMNOS	%
ESPAÑOL MONOLINGÜE	3	75
<i>GOOGLE TRANSLATE</i>	1	25
TOTAL	4	100

El cuadro 1.4 nos indica una superioridad significativa del uso de un diccionario monolingüe de español en este nivel de aprendizaje. El alumno que señaló que utiliza la herramienta de *Google Translate*, nos comentó que la utiliza principalmente para las traducciones de su L1 y el español.

Aunque, como ya hemos subrayado, los datos de nuestras observaciones son de un tamaño muy pequeño, la comparación de este elemento observado, el tipo de diccionario utilizado por los alumnos del nivel de A1 y B1, nos indican una diferencia importante. Mientras que los alumnos del nivel de A1 utilizan mayoritariamente diccionarios de español y su L1 (42,86%), los alumnos del nivel B1, muestran una preferencia por los diccionarios monolingües en español (75%).

Este dato coincide con los hallazgos de otros investigadores, que apuntan que los alumnos, según adquieren mayor competencia en la lengua meta, muestran menor uso, y de alguna manera, menor dependencia del uso de su L1 en el aprendizaje de la lengua meta (Galindo 2012: 142–145).

Con el objetivo de recoger más información sobre el uso que hacen los alumnos de otras lenguas en el aprendizaje de español, pero sobre todo, de conocer sus reflexiones en cuanto a este tema, incluimos en el cuestionario la siguiente pregunta: «Usas el conocimiento de otras lenguas a la hora de aprender español. ¿Podrías poner un ejemplo?». Solamente obtuvimos cinco respuestas (del total de catorce) a esta pregunta



por parte de los alumnos del nivel de A1. En el nivel B1, no obtuvimos respuestas a esta pregunta. En las cinco respuestas, los alumnos de L1 (árabe), indicaron que para este fin utilizan su L2 (francés), y el ejemplo era el uso del diccionario de L2-español.

En relación con este hecho, encontramos un planteamiento de reflexión similar a los alumnos en el trabajo de Galindo (2012). En dicha investigación, una de las preguntas que se planteó a estudiantes de español como L2 fue la siguiente: «¿Qué papel tiene la L1 en el aprendizaje de una L2?». Según los datos de la encuesta mencionada, las respuestas de los alumnos se distribuyen de la siguiente manera: ayuda a aprender más rápido (43,8%), es fuente de transferencias positivas y negativas (20,7%), ninguno (16%), ralentiza el aprendizaje (7,1%), no sé (6,5%), no entiendo la pregunta (5,9%). La autora asimismo destaca que esta fue una de las preguntas que más dificultades de respuesta planteó a los alumnos (Galindo 2012: 143–144).

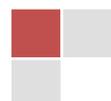
Por otra parte, en esta misma investigación expone las reflexiones de algunos alumnos, cuyas L1 no comparten rasgos con el español, y que decían que recurren a otras lenguas que conocen en su aprendizaje del español. También incluye la aportación de una profesora que destaca el valor positivo de esta ‘multicompetencia’ de los alumnos (Galindo 2012: 145).

Subrayamos este hecho, porque nos parece relevante, por un lado, conocer las reflexiones de los alumnos sobre su proceso de aprendizaje del español, y otras lenguas, y por el otro, conocer hasta qué punto el uso de la L1 y de otras lenguas es una herramienta que los alumnos utilizan de manera consciente.

6. Conclusiones

La observación de los usos de diferentes lenguas en el aula de español L2 por parte de alumnos bilingües y monolingües, nos ha proporcionado evidencias sobre las diferentes estrategias de comunicación que utilizan. Dentro del contexto del aula de español como L2 en España, hemos podido observar los siguientes usos de la L1 por parte de los alumnos, tanto en clase del nivel A1 como en el nivel B1: uso de L1 por parte de los alumnos con mayor competencia en español para explicar puntos tratados en clase a otros compañeros, preguntas a los alumnos con mayor competencia por parte de los alumnos con menor competencia en español, en la realización de las tareas de clase y como vehículo de la comunicación espontánea.

Por otra parte, el cambio de código de L1 en el aula se da por parte de los alumnos que primero hacen preguntas al profesor en español, y explican a sus compañeros aquello que no habían entendido. También se da un cambio de código léxico de L1, realizado por los alumnos con mayores conocimientos, que usan la L1 para decir la traducción de una palabra nueva a sus compañeros.



Registramos también un cambio de código en L2 en la clase de B1 que se produce cuando una alumna comenta en francés, su L2, a sus compañeros, una característica gramatical del español que le parece similar a otra característica del francés.

Otro hecho que hemos podido constatar, es la transferencia positiva de conocimientos de L2 a la L3, también descrita por otros investigadores.

Los datos de la encuesta nos proporcionan la evidencia de que, en este contexto de aprendizaje, los alumnos son mayoritariamente bilingües y multilingües, y aprenden el español como L3 o L4. El análisis de los datos sobre el uso de los diccionarios de los alumnos, nos indica que en el nivel más básico L1, un 42,86% utiliza un diccionario español-L1, mientras que en el nivel B1, el 75% de los alumnos que cumplimentaron la encuesta utiliza un diccionario de español monolingüe. Esta tendencia, coincide con la señalada por otros autores, de que los alumnos presentan menor dependencia, o uso de su L1, según va aumentando su competencia en la lengua meta.

A partir de nuestra propia experiencia como aprendices de otras lenguas y como docentes de ELE, hemos podido ver que el uso de L1 y de otras lenguas en el aula de L2 o LE puede ser una estrategia de enseñanza y aprendizaje útil. Sin embargo, no debemos desestimar las potenciales desventajas de esta estrategia, sobre todo si su uso carece de cualquier tipo de organización, y si se recurre a ella como último recurso, ya que entonces el desarrollo de la clase y el propio proceso de aprendizaje se pueden ver afectados de manera negativa. Por ello, hemos de profundizar en la investigación de los diferentes contextos y usos, con el propósito de deslindar qué estrategias de uso de L1 y de otras lenguas en el aula de L2 y LE pueden ser beneficiosas para el proceso de aprendizaje de la lengua meta.

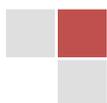
Agradecimientos

Deseo expresar mi inmensa gratitud al equipo directivo y docente del Centro Público de Educación de Personas Adultas 'Profesor Alberto Barrios' por haberme prestado su colaboración y ayuda, para la realización de las observaciones aquí presentadas.

También agradezco enormemente la colaboración y la participación de los alumnos con los que he tenido el placer de trabajar.

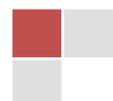
BIBLIOGRAFÍA

Butzkamm, Wolfgang. «Native Language Skills as a Foundation for Foreign Language Learning». Wolf Kindermann (ed.), *Transcending boundaries. Essays in honour of Gisela Hermann Brennecke*. Berlin: Lit Verlag, 2007: 71–85. Print.



- Galindo Merino, M.^a Mar. *La lengua materna en el aula de ELE*. Málaga: ASELE, 2012. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 1 Sept. 2016.
- Gimeno Menéndez, Francisco y María Victoria Gimeno Menéndez. *El desplazamiento lingüístico del español por el inglés*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Gumperz, John J. *Discourse Strategies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Print.
- Gutiérrez Eugenio, Esther. «El uso de otras lenguas en el aula de ELE: resultados de un estudio piloto». *Actas del II Encuentro Internacional de ELE del Instituto Cervantes de Bruselas*. (2013): 77–89. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 25 Nov. 2016.
- Jessner, Ulrike. «Teaching third languages: Findings, trends and challenges». *Language Teaching*, Vol. 1, Núm. 41 (2008): 15–56. Web. 10 Sept. 2016.
- Jiménez Sánchez, Daniel. «Dilo en español mejor. Alternancia códica en el discurso del profesor en una clase de ELE. Memoria de Máster. Universidad de Barcelona.» *Suplementos MarcoELE*, Núm. 14 (2012). Web. 10 Sept. 2016.
- Macaro, Ernesto. «Analysing Student Teachers' Codeswitching in Foreign Language Classrooms: Theories and Decision Making». *The Modern Language Journal*, 4, 85 (2001): 531–548. Print.
- Moreno Fernández, Francisco. «Aportes de la sociolingüística a la enseñanza de lenguas». *REALE*, Núm. 1, (1994): 107–135. Web. 1 Sept. 2016.
- . *Adquisición de segundas lenguas: variación y contexto social*. Madrid: Arco Libros, 2000. Impreso.
- Palikuća, Amila y Valeria Novelliere. «Estudio sobre el uso del inglés en los procesos de enseñanza-aprendizaje en el aula de ELE». *Actas del I Encuentro Internacional de profesores de ELE del Instituto Cervantes de Bruselas*. 2012. 114–132. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 1 Sept. 2016.
- Poplack, Shana. «Sometimes I'll start a sentence in Spanish and termino in español: Toward a typology of code-switching». *Linguistics*, 18 (1980): 581–618. Print.

Fecha de recepción: 15 de enero de 2017.
Fecha de aceptación: 30 de marzo de 2017.



DIÁLOGO CULTURAL

Nicolas Balutet¹
Universidad de Toulon
Francia

CUESTIONES DE GÉNERO EN DOS FILMES HISPANOAMERICANOS RECIENTES: *108. CUCHILLO DE PALO* DE RENATE COSTA Y *PELO MALO* DE MARIANA RONDÓN

Resumen

Este artículo propone un análisis de dos filmes hispanoamericanos recientes: *108. Cuchillo de palo* (2010) de la documentalista paraguaya Renate Costa y *Pelo malo* (2013) de la directora venezolana Mariana Rondón. Partiendo del documental en el que confluyen historia familiar e historia colectiva, se ofrece un breve repaso de la represión anti-homosexual del gobierno de Alfredo Stroessner, antes de mostrar cómo las dos obras tratan del tema de la búsqueda identitaria de los dos protagonistas, Rodolfo Costa, el tío de Renate Costa, y Junior, un niño de nueve años que sueña con tener el pelo liso en la película de Mariana Rondón. Si algunos consideran la actitud de ambos personajes como «anormal» por trasgredir las normas heteropatriarcales vigentes en Paraguay y Venezuela, nuestro artículo expone que los dos principales detractores, el hermano de Rodolfo Costa y la madre de Junior, tampoco obedecen completamente a los códigos normativos de su sociedad respectiva. Por fin, la última parte muestra que los dos filmes, aunque se focalizan en el tema de la tolerancia, formulan finales distintos: al contrario de *108. Cuchillo de palo*, la esperanza parece ausente en *Pelo malo*.

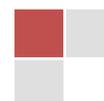
Palabras clave: cine hispanoamericano, homosexualidad, género, trasgresión, tolerancia.

GENDER ISSUES IN TWO RECENT HISPANIC AMERICAN FILMS: *108. CUCHILLO DE PALO* BY RENATE COSTA AND *PELO MALO* BY MARIANA RONDÓN

Abstract

This article proposes an analysis of two recent Hispanic American films: *108. Cuchillo de palo* (2010) by Paraguayan director Renate Costa and *Pelo malo* (2013) by Venezuelan director Mariana Rondón. Starting from the documentary in which family history and collective history converge, a brief review of the anti-homosexual repression of the government of Alfredo Stroessner is presented, before showing how the two works deal with the subject of the identity search of the two protagonists, Rodolfo

¹ nicolas.balutet@univ-tln.fr



Costa, the uncle of Renate Costa, and Junior, a nine-year-old boy who dreams of having smooth hair in Mariana Rondón's film. If some consider the attitude of both characters as «abnormal» because they transgress the heteropatriarchal norms in force in Paraguay and Venezuela, our article states that the two main detractors, Rodolfo Costa's brother and Junior's mother, do not completely obey the normative codes of their respective society either. The final section shows that the two films, although they focus on the subject of tolerance, formulate different endings: in contrast to *108. Cuchillo de palo*, hope seems absent in *Pelo malo*.

Key words: Hispanic American cinema, homosexuality, gender, transgression, tolerance.

Historia de una represión

En 2000, Rodolfo Costa, el tío de la directora de *108. Cuchillo de palo*², aparece muerto y desnudo en el suelo de su piso. No se conocen las causas exactas del fallecimiento. La familia explica que «murió de tristeza» [00:04:55 > 00:04:58], una expresión que, en Paraguay, remite a una muerte misteriosa (Castanon Akrami y Le Vagueresse 2014: 346). En el marco del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona que sigue algunos años más tarde (Castanon Akrami 2011: 32), Renate Costa decide indagar en este trágico acontecimiento familiar. Para recomponer la vida de su tío y quizás comprender las causas de su muerte, la joven directora emprende una serie de entrevistas con su padre Pedro, con los antiguos amigos y vecinos de Rodolfo, consulta artículos de periódicos, listas policiales, enseña fotos y un vídeo, etc. Enunciada en primera persona con la voz de Renate Costa que hilvana los testimonios, esta obra puede clasificarse dentro de los documentales *performativos* como explica Jesús Martínez Oliva al retomar la terminología de Bill Nichols en *Introduction to Documentary* (2001), es decir,

[...] producciones híbridas enunciadas en primera persona [...] y que incorporan la metáfora y ciertas licencias de tipo poético ajenas al lenguaje documental clásico. Supone un desafío a la «objetividad» del documental expositivo clásico al incorporar la experiencia vivida del realizador en primera persona como fuente de producción de conocimiento. (Martínez Oliva 2016: 49–50)

Si bien la historia familiar está muy presente en la primera obra de Renate Costa, rápidamente entra en contacto con la historia colectiva de Paraguay, marcada por los 35 años de la dictadura del «tiranosaurio» Alfredo Stroessner (1954–1989) y la represión que cae sobre la población paraguaya. Nada más llegar al poder gracias a un golpe de Estado contra el presidente Federico Chaves, el «Líder Supremo», el «Conductor Genial», el «Héroe del Chaco» (algunos de los apodosos que recibe el dictador) toma medidas que instauran un régimen de terror. Suspende las libertades, manda a perseguir, encarcelar y

² De aquí en adelante, todas las citas proceden de Costa (2012).

torturar a los opositores, ofrece asilo a algunos criminales nazis como Adolf Eichmann o Josef Mengele, se lanza en el contrabando masivo de productos de exportación y el tráfico de droga, etc. (García Alvarado y Gutiérrez Puebla 1988; Riado 1992; Rudel 1990). Gracias a la red de *pyragües*, es decir, un sistema de espías (familia, amigos, vecinos, etc.) encargados de denunciar a quienes critican al régimen o desvían de sus normas, los paraguayos acaban encerrándose en el silencio. Es esta autocensura la que constituye, a mi parecer, el aspecto sobresaliente de *108. Cuchillo de palo* y más aún porque aborda el tema de la homosexualidad como indica el número 108 del título que, en Paraguay, remite a esta orientación sexual desde finales de los años 1950³.

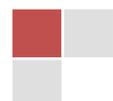
El 1° de septiembre de 1959, un famoso locutor de Radio Comunerros, Bernardo Aranda, 25 años, es encontrado calcinado en su lugar de trabajo. La policía orienta sus investigaciones hacia un crimen pasional y realiza una redada de 108 presuntos homosexuales, cifra no comprobada que da el periódico paraguayo *El país* en su edición del 11 de septiembre: «108 personas de dudosa conducta moral están siendo interrogadas. Intensa acción policial. Esperan resultados» (Augsten Szokol 2013: 24). Jesús Martínez Oliva (2016: 57) recuerda que las personas detenidas hubieran sido paseadas «por la famosa calle Palma en el centro de la ciudad de Asunción, desnudos, rapados, cargando piedras en la espalda y recibiendo insultos y escupitajos a su paso» y desterradas de sus lugares de trabajo. Si Erwing Augsten Szokol pone en duda la veracidad de esta información con argumentos convincentes (2013: 45–46), a partir de este momento, gracias a los periódicos progubernamentales, se desata una amplia campaña que criminaliza la homosexualidad como trasparece, por ejemplo, en el fragmento siguiente de *El País* (22 de septiembre de 1959):

La sociedad junto con la prensa, deben afrontar conjuntamente el problema con suficiente interés y fuerza para hacer que los hombres de esta logia aparezcan en la escena pública, para que ese mismo pueblo conozca a los culpables. Tiene que haber una dosis de fuerza moral capaz de sobrellevar los peligros del momento para así destruir y liquidar a los círculos viciosos como éste, cuyos integrantes son delincuentes. (Carbone 2014)

La expresión «108 y un quemado» o, simplemente, el número 108, tal como el 41 en México (Castrejón 2010), se popularizan entonces para descalificar a los homosexuales, «nombrar lo innombrable» (Martínez Oliva 2016: 57) y, todavía hoy en día, no es raro que se suprima dicho número en los hoteles o en las matrículas de los coches (Martínez Oliva 2016: 57)⁴.

³ Rocco Carbone (2015: 365) afirma que, antes de esta fecha, se asociaba el número 13 a la homosexualidad. En este contexto, la revelación de la homosexualidad de Rodolfo Costa en el decimotercer minuto del documental no puede ser una casualidad [00:13:29].

⁴ Sobre el caso Aranda, léase Carbone (2014; 2015: 364–365), Castanon Akrami y Le Vagueresse (2014:



Otra redada importante ocurre en marzo de 1982 después del asesinato de un adolescente de 14 años, Mario Luis Palmieri, hijo de un arquitecto renombrado. Relacionando la muerte del joven con «perversiones sexuales» y posiblemente para encubrir la implicación del hijo mayor del dictador, Gustavo Stroessner, como afirman algunos testimonios del documental [01:09:04 > 01:09:40; 01:11:20 > 01:12:03], las autoridades paraguayas detienen esta vez a varios centenares de homosexuales a quienes encarcelan durante varias semanas y someten a torturas: Rodolfo Costa es uno de ellos como descubre la directora al investigar en los «Archivos del Terror» [00:45:29 > 00:47:20]⁵.

La búsqueda identitaria

Para poder ser quien quiere de cara a su familia a la que no abandona exiliándose como muchos otros homosexuales, Rodolfo Costa no tiene más remedio que crearse otra identidad, otra vida. Es así como utiliza el apodo de Héctor Torres cuando toma clases de baile [00:20:37 > 00:21:00; 00:25:39 > 00:25:46] y trabaja en un cabaret por la noche. De identidad se trata también en *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón⁶. En la Venezuela de finales del chavismo, el joven Junior, nueve años, alto y delgado, con el pelo rizado y encrespado, sueña con tener el pelo liso para parecerse a sus ídolos de la canción [00:22:00 > 00:22:50]. Junto con su amiga regordeta que quiere encarnar a una Miss en la foto de vuelta al cole [00:11:58 > 00:13:13], Junior intenta alisarse el cabello con todo lo que está al alcance de la mano (mayonesa [00:56:57 > 00:58:00], aceite [01:14:49 > 01:15:20], etc.). Su gesto al parecer anodino tiene, sin embargo, una profunda significación identitaria, al mismo tiempo étnica y sexual.

Como recuerdan Michel Odoul y Rémi Portrait (2015: 13), el cabello es una parte integrante de la realidad física de una persona y, como tal, cada cultura le asocia diversas virtudes, poderes o defectos. En el mundo occidental, el mito bíblico de Sansón muestra que el pelo masculino simboliza la fuerza y la virilidad: la pérdida del cabello cortado por Dalila en este relato, idéntica a una castración simbólica, no sólo humilla sino que quita su poder al hombre. También es de suma importancia la manera de llevar el pelo que, a ejemplo de la ropa, delimita en la cultura occidental la barbarie y la civilización (Auzou y Melchior-Bonnet 2001: 24): una cabellera hirsuta sería una señal de bestialidad, de salvajismo, de insumisión, de transgresión, etc. (Sméralda 2004: 61; Bromberger 2010: 155, 161; Auzépy 2014: 74, 81). Debido a esta visión del pelo, los europeos, en el momento de la conquista del continente americano y durante el posterior período colonial, van a desacreditar a las poblaciones indígenas y, sobre todo, con la trata

345) y Martínez Oliva (2016: 56–57).

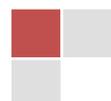
⁵ Dichos archivos de la policía paraguaya revelan el asesinato de entre 3 000 y 4 000 personas, la desaparición de 500, los miles de presos políticos y exiliados (Martínez Oliva 2016: 55).

⁶ De aquí en adelante, todas las citas proceden de Rondón (2014).

negrera, a los negros y su cabello encrespado (Tilles y Gründ 2013: 81). Aunque se sirvieron de este estigma discriminatorio como un nuevo estandarte de la lucha por sus derechos, los movimientos identitarios negros de los años 1960–1970, principalmente en los Estados Unidos, difícilmente lograron borrar la idea en el subcontinente hispanoamericano de que la belleza y el prestigio social consisten en tener el pelo liso (Godeau 2002: 98; Sméralda 2004: 8–9, 15, 67, 98, 153; Bromberger 2010: 143). La expresión «pelo malo», que sirve de título a la película, bien lo demuestra. Utilizada en la zona caribeña principalmente, sigue perpetuando criterios racistas al discriminar a quienes tienen este tipo de cabellera.

Frente a esta situación, Junior podría manifestar la voluntad de hacerse más guapo. Sin embargo, se alisa el pelo a escondidas de su madre. ¿Por qué actúa así? La razón esencial procede del hecho de que el cabello sea una instancia simbólica de lo femenino, relacionada a menudo con la seducción (Sméralda 2004: 47; Messu 2013: 93; Ribeiro Barreto 2015: 12). Sin que entienda del todo las implicaciones de su gesto, Junior siente que está trasgrediendo una norma cultural implícita que cuestiona su masculinidad y, de manera subyacente, lo remite a la homosexualidad. En la película, otros elementos refuerzan la supuesta inclinación sexual latente del niño. No juega al baloncesto con los demás niños [00:13:57 > 00:14:20; 00:30:48 > 00:31:03; 00:35:49 > 00:36:50; 00:49:09 > 00:49:41] sino con muñecas con su amiga rechazada por todo el mundo [01:04:40 > 01:05:39] ve los programas de Miss [00:10:20 > 00:11:09; 00:31:52 > 00:32:00] o de música y baile [00:36:50 > 00:37:11], orina sentado [00:28:26 > 00:28:54] y espía a Mario, un joven que se encarga de un quiosco y le ofrece cajas de cerillos [00:14:07 > 00:14:20; 00:18:26 > 00:18:54; 00:31:03 > 00:31:49; 00:35:49 > 00:36:50; 00:49:09 > 00:49:41] y, más tarde, le presta su sudadera [00:58:52 > 00:59:23]. Carmen, la abuela paterna de Junior, alienta su comportamiento para que no tenga el mismo fin que su padre, matado supuestamente durante un ajuste de cuentas de pandillas, o, de manera más egoísta para que tenga a alguien que cuide de ella [00:20:57 > 00:21:44; 01:03:16 > 01:03:36]. La abuela alisa el pelo del nieto con un secador [00:23:12 > 00:23:33; 00:24:08 > 00:24:18], bailan juntos [00:39:12 > 00:40:06], escuchan música kitsch [00:38:26 > 00:40:14], le confecciona un traje parecido al de Henry Stephen [00:38:06 > 00:38:26; 00:45:26 > 00:45:54; 00:52:23 > 00:53:53], cantante venezolano popularizado en los años 1970 por su versión en español del *hit* brasileño *Meu limão, meu limoeiro*⁷, un traje que Junior acaba rechazando por parecerse demasiado a una falda [00:53:16 > 00:53:53 ; 01:01:58 > 01:02:14], etc.

⁷ La canción de Henry Stephen puede consultarse en <https://www.youtube.com/watch?v=-Nnh6glRH4>.



La trasgresión genérica

Al contrario de la abuela, Marta, la madre de Junior, considera la actitud de su hijo «anormal» y se muestra muy dura y hasta violenta con él: le reprocha que cante [00:30:25 > 00:30:46; 00:49:45 > 00:50:53], critica su manera de hablar y de bailar [00:16:40 > 00:18:03], le conduce al médico para encontrar un «tratamiento» a su comportamiento [00:50:55 > 00:52:53], etc. Dado que éste le aconseja enseñar al niño ejemplos de relaciones de amor entre un hombre y una mujer, Marta intenta «revirilizar» a su hijo al imponerle la visión –o, por lo menos, la escucha– de un coito con su antiguo jefe [01:09:06 > 01:10:01]. Esta escena muy violenta para Junior (y también para Marta, ya que acostarse con su jefe es una condición para volver a encontrar trabajo) se acentúa aún más a finales de la película cuando la madre decide obligar a Junior a rasurarse el cabello [01:23:12 > 01:25:02]. No se trata aquí de un homenaje a Hugo Chávez a quien algunos partidarios deciden apoyar en su lucha contra el cáncer rapándose el pelo [00:25:20 > 00:25:49], sino de un acto de sometimiento a los deseos maternos y, por lo tanto, a las normas heteropatriarcales tan bien descritas, por otra parte, en el documental *108. Cuchillo de palo*. La homosexualidad desestabilizaría un supuesto orden genérico inalterable por derivar de la naturaleza que insta a los hombres y a las mujeres a seguir pautas de comportamiento «preestablecidas». Por ejemplo, mediante una metáfora de animales, el padre de Renate Costa considera que la actitud de su ex esposa Mirtha, quien se fue con otro hombre, pone en peligro «la unidad de la familia»:

¿Quién es la unidad en la familia? En el rol de la familia, cada miembro tiene una tarea. Cuando tengas un gallinero, hay un gallo y una gallina. La gallina pone los huevos. ¿Y quién cuida los pollitos? ¿Y a la noche quién los protege cuando van a dormir? [...] ¿Quién abre las alas y los pollitos entran debajo? [...] Es la gallina la unidad de la familia. Pero cuando la gallina quiere ser gallo, entonces dispersa. No reúne. Dispersa. [01:02:13 > 01:03:01]⁸

La segunda parte del título del documental, que recuerda el refrán *En casa del herrero, cuchillo de palo*, ilustra la misma idea. Esta sentencia significa que a menudo falta algo en un lugar donde debería ser fácil o natural encontrarlo. Por otra parte, alude al hecho de que los hijos no hagan el mismo trabajo que sus padres. Aquí, no sólo evoca directamente la profesión del abuelo, del padre y de los hermanos Costa sino que refuerza también la marginalidad de Rodolfo por apartarse de la tradición familiar [00:07:40 > 00:07:43] y preferir ejercer secretamente de bailarín, una ocupación vista como «femenina» respecto a la dureza «masculina» de la herrería.

⁸ Por otra parte, parece que Mirtha Costa ha «trasgredido» también otro tabú de la sociedad paraguaya, es decir, el aborto. En efecto, dos planos muestran la lámpara encendida de un consultorio médico y una mujer médica o dentista mientras se escucha el comentario siguiente: «[...] soñaba con tener una hermanita» [01:18:26 > 01:18:36].

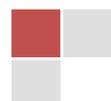
En *Pelo malo*, la violencia materna puede sorprender tanto más cuanto que la actitud de Junior quizás traduzca nada más la voluntad de acercarse a Marta y llenar el vacío afectivo que siente, buscar en Mario a una figura sustitutiva del padre ausente. En el dossier de prensa francés, Mariana Rondón explica que numerosos espectadores criticaron el comportamiento de la madre pero, para la directora, su actitud sólo demuestra el amor que siente hacia su hijo:

Es dura porque quiere a su hijo, quiere protegerlo. Hace lo que piensa ser mejor para él. Teme que Junior sufra por ser diferente. Corresponde muy poco a lo que se pide a los hombres en esta sociedad machista donde hay que prestar atención a la imagen que se envía. Quiere advertirlo. [...] Marta quiere ayudar a su hijo para que sobreviva en un mundo hostil, pero no tiene los recursos intelectuales y emocionales para hacerlo, entonces lo hace con la fuerza, sin ninguna psicología. (Anónimo 2013)

Marta teme que Junior esté condenado al ostracismo a ejemplo de Rodolfo en *108. Cuchillo de palo*. A pesar de su encubrimiento original (el uso de dos identidades), a nadie se le escapa la «diferencia» del tío de Renate Costa: habla poco, es una persona discreta (en el vídeo familiar, parece esconderse en el segundo plano [01:17:10 > 01:18:25]) aunque rebelde según su sobrina («Fue el más desobediente» [00:07:37 > 00:07:39]), un ser solitario que hasta debe aprovechar la protección de la noche para limpiar y barrer su casa («¿A vos te parece que un hombre en esa época y hasta ahora mismo –a lo mejor, hay muchos machistas– iba a salir a limpiar su pieza, su casa, allí delante de todo el mundo? No, nadie va a hacer eso» [00:09:20 > 00:09:35], explica la vecina Nancy).

La soledad y la marginalidad es, sin embargo, lo que más le acerca a su hermano Pedro, padre de la directora y personaje principal de su encuesta. Por muy homofóbico que sea ya que sigue considerando que la homosexualidad «es el problema, gravísimo problema» [00:14:01 > 00:14:05] y respalda por su actitud la estigmatización de Rodolfo al lado de quien nadie quiere sentarse en las fiestas familiares [00:45:06 > 00:45:09] o a quien se prohíbe tener contacto con los niños de la familia [00:07:53 > 00:07:57 ; 00:40:36 > 00:41:06 ; 00:42:01 > 00:42:26]⁹, Pedro Costa también trasgrede sin quererlo los códigos heteronormativos de la sociedad paraguaya. Su divorcio le ha obligado a comportarse como Rodolfo en el quehacer doméstico, cuyas tareas están muy presentes en el documental [00:02:51 > 00:04:20; 00:10:17 > 00:10:44; 00:11:05 > 00:11:31]. Además, la fabricación de una cometa con los colores del arcoíris, símbolo de la comunidad homosexual [00:27:38 > 00:28:35; 00:50:29 > 00:51:12], que se queda

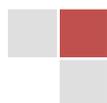
⁹ La confusión entre pedofilia y homosexualidad, sugerida por la actitud de ciertos miembros de la familia Costa, aparece otra vez en el testimonio de un homosexual que, por trabajar con jóvenes, prefiere hablar de modo anónimo [00:53:46 > 00:54:35].



enganchada luego en los cables eléctricos de la calle [00:52:32 > 00:53:42], no sólo sugiere el encierro de Rodolfo y «su incapacidad a seguir su propio camino para huir de la familia, del barrio, de la ciudad y del país» (Castanon Akrami y Le Vagueresse 2014: 346) sino también el propio encierro de Pedro en sus certezas. En *Pelo malo*, si Marta quiere que Junior corresponda a las expectativas de su género, es decir, que demuestre su virilidad, ella también, de manera algo irónica, trasgrede las suyas: se masculiniza a través de su trabajo de vigilante [01:17:38 > 01:18:05 ; 01:20:28 > 01:20:48 ; 01:21:11 > 01:21:37] o cuando se acuesta con su vecino mecánico al que domina en el acto sexual [00:41:10 > 00:45:26]. Pero, al contrario de Junior, esta transgresión femenina no parece plantear problemas: en la sociedad venezolana actual, las mujeres están acostumbradas a desempeñar todos los papeles frente a la ausencia de los hombres en el seno del hogar, una situación que la película evoca perfectamente.

¿Hacia una mayor comprensión de la diferencia?

Pelo malo, que ha recibido numerosos premios como la «Concha de Oro» a la mejor película en el Festival de San Sebastián (España) o el «Astor de Plata» al mejor guión en el Festival de Mar del Plata (Argentina), recuerda dos películas francesas: *Ma vie en rose* de Alain Berliner (1997) y *Tomboy* de Céline Sciamma (2011). Al tratar de la confusión de género de un/a niño/a, las tres se focalizan en el tema de la tolerancia y del respeto hacia una persona diferente. Si Mariana Rondón opina que su película muestra que «ser diferente o pensar de manera diferente no es un problema» (Anónimo 2013), el final de la película parece indicar lo contrario con la imposición del corte de pelo. Ocurre lo mismo en *108. Cuchillo de palo*. A pesar de las pruebas contundentes que le enseña su hija, Pedro sigue negando rotundamente que Rodolfo haya sido torturado en el marco de la represión del caso Palmieri. Un largo plano secuencia de casi seis minutos entre padre e hija que concluye con un silencio de dos minutos muestra la dificultad «de entenderse» [01:21:37 > 01:27:20]. Es un ejemplo más del silencio que todavía pesa en el Paraguay actual. A lo largo de su investigación, Renate Costa se ha enfrentado a la autocensura casi general de sus interlocutores, una de las manifestaciones y consecuencias más eficaces de la violencia dictatorial. De particular interés es la actitud de la profesora de baile que muchas veces no termina sus frases para no evocar la homosexualidad de sus alumnos («No eran... nada» [00:22:03 > 00:22:05], por ejemplo) o utiliza la indeterminada tercera persona del plural para referirse a las fuerzas represivas [00:21:12; 00:21:27 > 00:21:43]. La misma Renate no está libre de cierta forma de censura, aunque se entiende que quiere preservar la tranquilidad de las personas en cuestión, cuando decide ocultar los nombres de los detenidos del caso Palmieri que aparecen en la pantalla del ordenador de los «Archivos del Terror» [00:45:29 > 00:46:14]. Hasta la tecnología se pone al servicio del silenciamiento cuando, frente a una mujer que se niega a hablar, la cámara se queda sin batería [00:17:36 > 00:17:41].

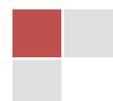


En esta indagación, Renate Costa puede contar ante todo con el valor de los primeros oprimidos, es decir, los homosexuales y los travestís. No sólo algunos de ellos llevan una voz al organizar una pequeña *gay pride* [00:25:47 > 00:26:56] –en este caso, Renate Costa no se atreve a hablar con los participantes, ¿otra manifestación de autocensura? [00:26:50 > 00:26:56]–, sino que algunos de los testimonios más informativos proceden de homosexuales [00:22:40 > 00:25:47; 00:31:13 > 00:32:50; 00:53:46 > 00:59:26; 01:08:00 > 01:13:00] o de la famosa transexual paraguaya Liz Paola, una pionera de la lucha por los derechos de las personas LGBT. A pesar de que le cuesta revelar todo lo que sabe, alegando que son cosas del pasado [00:39:03 > 00:39:05], concede dos entrevistas a la directora, la primera delante de la discoteca gay de Asunción cuyo nombre, el Trauma, es revelador del ambiente de plomo del país [00:30:43 > 00:30:46], la segunda, en la calle donde se prostituye [01:04:32 > 01:08:00]. Liz Paola es la primera en describir a Rodolfo de manera conmovedora. Lo recuerda llorando, evoca su generosidad porque le había comprado las hormonas que necesitaba en su cambio de género, manifiesta un verdadero y sincero pesar por su muerte [00:36:16 > 00:39:27].

Este relato emocionante constituye un fragmento más en el retrato de Rodolfo que intenta hacer Renate, un retrato que parece condenado a las elipsis y a las alusiones, a ejemplo de este espejo roto utilizado por Pedro para afeitarse [00:06:00 > 00:06:24]. A pesar de las lagunas, los microrrelatos de los diversos entrevistados cumplen una función decisiva: desenterrar el pasado, enfrentar los traumas de la dictadura, negarse a seguir olvidando. Renate Costa alude a este objetivo en las primeras imágenes y palabras del documental: «Asunción, una ciudad que le da la espalda al río. Me gusta mirar la ciudad desde acá, es como que me señala cuánto nos cuesta mirar hacia atrás. Suelo venir mucho al río, a darle la espalda a la ciudad, a mirar lo que ella no ve. Hay algo allí entre esa luz y esa oscuridad, algo que todavía no logro ver» [00:00:39 > 00:01:25]. Lo confirma en una entrevista con Anabella Bustos:

Hay historias que no se cuentan, se olvidan en el tiempo. Con la represión durante la dictadura pasa eso y con el caso de las listas, con la gente que figuraba en las listas hubo además una fuerte censura social, la gente les daba la espalda, prefería no hablar de eso y en algunos casos no hablar con ellos, ni los abogados se animaron a apoyarles, por eso no podían denunciar lo que les pasaba. Por eso al filmar, incluso al hablar, uno les devuelve vida, dignidad, ayuda a que existan. (Bustos 2010)

A partir de una historia familiar, de la muerte misteriosa de su tío querido, Renate Costa revela, por lo tanto, otra historia sepultada por un silencio agobiante que traduce el miedo de la población frente a la violencia dictatorial. Si el silencio continúa pesando – al final, no se conocen las razones exactas de la muerte de Rodolfo Costa–, parece que



este filme ha logrado una primera victoria: abrir un debate, facilitado también por la derrota del hegemónico Partido Colorado (de 1948 a 2008 en el poder):

Al ser la primera película sobre la dictadura de Stroessner, la gente se ponía a hablar mucho de eso, como que tenía mucha necesidad de hablar de la dictadura. Muchos traían a sus padres, o en los debates no sólo se traía el tema de la homosexualidad. También se tocaba mucho el tema de los exiliados. Creo yo que fundamentalmente ayudó mucho a la gente joven a hablar del tema con sus padres, con sus abuelos, tíos. (Acevedo Kanopa 2011)

La última escena, en la que Pedro parece adoptar el perro que no paraba de seguirle y que rechazaba hasta entonces [01:27:42 > 01:28:19], constituye así un motivo de esperanza, totalmente ausente en la película de Mariana Rondón.

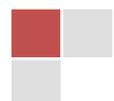
BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Kanopa, Agustín. «El número mudo». *La Diaria* (2011). Web. 20 Sep. 2016.
- Anónimo. «Entretien avec Mariana Rondón». *distrib.pyramidefilms.com* (2013). Web. 29 Sep. 2016.
- Augsten Szokol, Erwing. *108. Ciento ocho*. Asunción: Arandura, 2013. Impreso.
- Auzépy, Marie-France. *Poils*. Paris: Editions de la Table Ronde, 2014. Imprimé.
- Auzou, Marie-Christine et Sabine Melchior-Bonnet. *Les vies du cheveu*. Paris: Gallimard, 2001. Imprimé.
- Bromberger, Christian. *Trichologiques. Une anthropologie des cheveux et des poils*. Paris: Bayard, 2010. Imprimé.
- Bustos, Anabella. «Entrevista con Renate Costa». *GrupoKane* (2010). Web. 20 Sep. 2016.
- Carbone, Rocco. «Erratas sexuales. Fallas de género». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014). Web. 22 Mar. 2016.
- . «Ley genérica entre mujeres y putos: democracia, Stronato y Guerra Guasu». *DOC Online. Revista Digital de Cinema Documentário*, Núm. 18 (2015): 359–376. Web. 15 Sep. 2016.
- Castanon Akrami, Brice. «Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan: le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)». Thèse de doctorat. Reims: Université de Reims, 2011. Imprimé.
- Castanon Akrami, Brice et Emmanuel Le Vagueresse. «108. Cuchillo de palo (2010) de Renate Costa ou comment la transgression des tabous familiaux de la sexualité et du genre raconte une histoire nationale». Sonia Kerfa y Jean-Claude Seguin (ed.), *Image et genre. Actes du 8^{ème} Congrès International du GRIMH*, Lyon: GRIMH, Université Lumière Lyon 2, 2014: 345–355. Imprimé.
- Castrejón, Eduardo. *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. Coordinación y estudio crítico de Robert McKee Irwin. México: UNAM, 2010. Impreso.

- Costa, Renate. *108. Cuchillo de palo*. BQHL Éditions, 2012. DVD.
- García Alvarado, José María y Javier Gutiérrez Puebla. *Paraguay*. Madrid: Anaya, 1988. Impreso.
- Godeau, Isar. «Peinando diferencias, bregas de pertenencia: el alisado y el llamado *pelo malo*». *Caribbean Studies*, XXX Núm. 1 (2002): 82–134. Impreso.
- Martínez Oliva, Jesús. «Algunos apuntes sobre *Cuchillo de palo* de Renate Costa. Un ejercicio de memoria de la homofobia y los traumas de la dictadura de Stroessner». *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, Núm. 2 (2016): 47–66. Web. 15 Sep. 2016.
- Messu, Michel. *Un ethnologue chez le coiffeur*. Paris: Fayard, 2013. Imprimé.
- Odoul, Michel et Rémi Portrait. *Cheveu, parle-moi de moi*. Paris: J'ai lu, 2015. Imprimé.
- Riado, Pierre. *L'Amérique latine de 1945 à nos jours*. Paris: Masson, 1992. Imprimé.
- Ribeiro Barreto, Rodrigo. «Desviante enquadrado: o retrato da normalização precoce da masculinidade em *Pelo malo*». *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 11 (2015): 1–18. Web. 29 Sep. 2016.
- Rondón, Mariana. *Pelo malo*. Pyramide Vidéo, 2014. DVD.
- Rudel, Christian. *Le Paraguay*. Paris: Karthala, 1990. Imprimé.
- Sméralda, Juliette. *Peau noire, cheveu crépu. L'histoire d'une aliénation*. Pointe-à-Pitre: Jator, 2004. Imprimé.
- Tilles, Gérard et Françoise Gründ. *Les cheveux. Signe et signifiant*, Paris: Springer, 2013. Imprimé.

Fecha de recepción: 09 de diciembre de 2016.

Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2017.



RESEÑAS

Dalibor Soldatić
Universidad de Belgrado
Serbia

RESEÑA

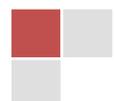
Vesna Dickov, *Hispanoamerička književnost. Od postmodernizma do postbuma*,
Beograd: Filološki fakultet, 2016. 377 pp.

La historia de la literatura hispanoamericana del postmodernismo hasta el postboom, de la profesora Vesna Dickov, es después del *Diccionario de literatura hispanoamericana* de Ljiljana Pavlovic Samurović y *Contribución a una teoría de la nueva novela hispanoamericana* del que suscribe esta reseña, el tercer aporte de los hispanistas serbios a un mejor conocimiento de la literatura hispanoamericana del público lector en Serbia. Escrito inicialmente como un libro de texto que debería servir sobre todo a los estudiantes de literaturas hispánicas, este volumen resultará ser un valioso libro de consulta para cualquier persona que quiera ahondar sus conocimientos sobre la literatura hispanoamericana del siglo XX.

El libro consta de cinco capítulos. En el primero se presenta un panorama general de la literatura hispanoamericana del Siglo XX, los marcos socio-históricos en los que se desarrolla y los principales movimientos y corrientes literarias. El siguiente capítulo se ocupa de la poesía, notablemente del posmodernismo, vanguardia, poesía afroantillana y post-vanguardia. El capítulo dedicado a la prosa estudia las nuevas y antiguas prácticas narrativas, la renovación de la prosa hispanoamericana, el así llamado «boom» de la novela hispanoamericana y el período del post-boom. El tercer capítulo presenta el ensayo y la crítica literaria mientras que el capítulo cuarto cubre la creación teatral bajo el título de «Drama y teatro».

El libro cuenta con un breve resumen en español, una extensa bibliografía selecta (28 páginas) y un índice de autores.

Aunque la autora señala en su introducción al libro que se trata de un panorama breve, difícilmente podrá considerarse breve un libro de 377 páginas. Desde luego la gran diversidad de temas, las posibles clasificaciones de la literatura hispanoamericana, la necesidad de señalar minuciosamente las diferencias de las líneas evolutivas de esta literatura en comparación con la europea para un público acostumbrado precisamente a valorar la literatura siguiendo los clásicos cánones europeos, siempre ateniéndose al

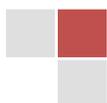


concepto de que la buena literatura tiene que ser buena desde cualquier punto de vista, dificultan sumamente la ambición de ser breves. Sobre todo si se tiene en cuenta que la autora se dirige a un público que conoce muy poco la literatura hispanoamericana, si no es que ignora todo lo referente a ella. No se olvide que los hispanistas serbios todavía hoy en día tienen que explicarle al público y a la prensa especializada que Vargas Llosa no es «Llosa» y que García Márquez no es «Márquez».

Como libro de consulta esta *Literatura hispanoamericana* cumple muy bien su propósito. Se maneja con facilidad y resulta muy fácil ubicar a un autor determinado, un género literario, un movimiento o corriente. Si algún defecto tiene es una cierta falta de lo que llamaríamos libremente «la vista de águila», un enfoque de tipo más generalizado. De ello resulta la impresión de que tenemos ante nosotros más bien un excelente diccionario de literatura hispanoamericana del Siglo XX que un panorama que siga consecuentemente la línea evolutiva. A nuestro modo de ver el problema emana del eterno problema de los hispanistas al afrontar la literatura hispanoamericana, ¿se trata de un todo continental o una suma de literaturas nacionales? Unidad y diversidad. ¿Dónde comienza y dónde termina? Y cabe preguntarse si es válido separar, en un panorama de la literatura, en capítulos aparte la poesía y la narrativa pues se corre el riesgo de incurrir en repeticiones al explicar las circunstancias sociales, económicas, políticas e históricas en las que surgieron dichas obras.

Una de las virtudes de la obra de la profesora Dickov es su encomiable esfuerzo por traducir al serbio la terminología teórica hispánica. Cuando se sabe que hasta la traducción de un término como «Ciclo de novelas de la Revolución Mexicana» lleva en sí dificultad para el traductor pues hay que decidirse si es «la novela de la Revolución», «novela sobre la Revolución» o ambas cosas a la vez.

En el capítulo con el que se entra en materia «Literatura hispanoamericana del Siglo XX» se señalan la serie de cambios socio-políticos por los que han pasado los países latinoamericanos bajo un influjo considerable de las circunstancias imperantes en los Estados Unidos y Europa. Así se hace mención de una serie de cambios sociológicos y culturales en los años cuarenta con una redistribución del poder político y económico sobre un macro plano con la difusión de las más diversas ideologías (comunista, socialista, anarquista, nazi, fascista). Por otra parte, señala la profesora Dickov, el desarrollo acelerado de las ciudades y la revolución tecnológica conducen al florecimiento de la cultura de masas (diarios, radio, cine) en la moderna sociedad consumidora. Unos cuantos errores se advierten en esta parte del texto: la Revolución cubana se inicia el 2 de diciembre de 1956 con el desembarco en Cuba del grupo de rebeldes del Granma y termina el 1 de enero de 1959 con la entrada de las tropas revolucionarias en La Habana y no como se lee en la pág. 15 del libro «Cuba (1956-1961)». Al enumerar los diversos conflictos sociales, golpes de estado y dictaduras, no se hace mención de Colombia ni de los movimientos M-19 y FARC, lo que es una omisión seria sobre todo si se tiene en cuenta el grupo de novelas que denominamos «Novela de la Violencia» y la presencia del tema de la violencia en la novela hispanoamericana. En la página 16 se dice en otra



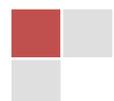
enumeración de los eventos trágicos en la historia contemporánea de América Latina que fue asesinado Salvador Allende «presidente del gobierno comunista de Chile», mientras que se trata del presidente democráticamente elegido del Frente de Unidad Popular, compuesto por varios partidos de izquierda, entre los cuales predominaban el socialista y comunista.

Por otra parte se presentan con sus características principales los movimientos y corrientes literarias. Las definiciones son precisas, claras. Hay que tener presentes las advertencias de Jean Franco (1971: 9): «En tanto que en Europa es legítimo estudiar el arte como una tradición centrada en sí misma en la que pueden surgir movimientos nuevos como solución a problemas meramente formales, esta posición resulta imposible en América Latina, en donde hasta los nombres de los movimientos literarios difieren de los europeos. Modernismo, nuevomundismo, indigenismo, definen actitudes sociales, mientras que cubismo, impresionismo, simbolismo aluden sólo a técnicas de expresión».¹

Luego, al presentar el así llamado «boom» de la novela hispanoamericana se menciona la importancia que tuvieron las editoriales e instituciones culturales, mencionando a Seix Barral y Casa de las Américas, pero haciendo omisión de otros editores importantes como el Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI y Joaquín Mortiz de México, Monte-Avila de Venezuela, Sudamericana y Losada de Argentina. La mención de la revista francesa *Nouveau Monde* es errónea pues se trata de la revista *Mundo Nuevo*, dirigida por Emir Rodríguez Monegal que se editó en París de 1966 hasta 1971 cuando estalló el escándalo por haber sido financiada por la Fundación Ford, el I.L.A.R. (Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales), y el Congreso para la Libertad Cultural, que eran sospechados de estar financiados por la CIA. Aunque Rodríguez Monegal siempre negó esas acusaciones y abandonó la dirección de la revista en 1968, en 1971 la Fundación Ford decidió terminar su financiación de la revista y *Mundo Nuevo* se liquidó. Desde luego eso no disminuye de ningún modo la importancia que tuvo *Mundo Nuevo* para la promoción de la nueva narrativa latinoamericana de los sesenta, pues fue un auténtico foro de discusión y polémicas que, como dijo José Donoso, dio una forma nítida al «boom».

Siguen luego los capítulos dedicados a los distintos géneros literarios cultivados en América Latina. Al comienzo de cada uno se dan breves descripciones y definiciones de las diversas manifestaciones literarias, movimientos, corrientes, tipos de obras para seguir luego con la presentación, autor por autor de los artistas más destacados. Cada presentación de los autores viene seguida por una extensa bibliografía selecta. Aquí la profesora Dickov está en lo mejor de su trabajo, pues con un estilo sobrio, preciso, logra presentar a cada autor y sus obras relevantes, lo que nos lleva a pensar que se trata de un logrado panorama de libros y autores, aunque falten los sujetos colectivos, las revistas y las antologías. Teniendo en cuenta el hecho de que una obra de esta envergadura, que

¹ Jean Franco, *La cultura moderna en América latina*, México: Joaquín Mortiz, 1971. 360 pp.

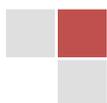


busca abarcar todo un siglo de creación literaria lleva en sí la dificultad de tener que condensar un material literario voluminoso, tratando a su vez de sintetizar y no omitir los autores más representativos de una corriente, escuela o movimiento literario, hay que hacer hincapié en que el criterio de selección de la profesora Dickov, tanto en materia de autores, como en materia de obras es «clásico» y que difícilmente podría reprochársele algo. El texto aquí está escrito con rigor académico, la selección es consecuente en todo momento, lo que contribuye a su finalidad óptimamente. Si bien no pudo evitar la mezcla de criterios al presentar los diversos períodos, ha logrado cierta uniformidad en la presentación de los autores.

Para concluir hay que decir que el corpus de una historia literaria es inevitablemente subjetivo y refleja la visión de su autor y las condiciones en las que escribe su obra. La profesora Dickov nos ha dado un buen libro de consulta que será precioso para cualquier persona interesada en informarse sobre un movimiento o autor, o bien iniciar una investigación más exhaustiva de la obra de un autor determinado. Si hemos señalado algunos errores y reprochado algo ha sido con el deseo de que este libro salga de los límites que impone el objetivo didáctico y el programa académico. El único gran reproche a este libro es que las unidades que funcionan como textos independientes hacen que el libro en suma parezca más bien una monografía enciclopédica, una enciclopedia de obras y autores y movimientos del siglo XX que un ensayo de panorama.

De todos modos, se trata de un compendio serio y minucioso de autores y movimientos literarios.

Dr. Dalibor Soldatić, catedrático
Facultad de Filología, Universidad de Belgrado
soldatic@sbb.rs



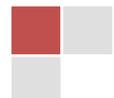
Aneta Trivić
Universidad de Kragujevac
Serbia

RESEÑA

Anđelka Pejović, *Kontrastivna frazeologija španskog i srpskog jezika*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2015. 252 pp.

Los estudios fraseológicos contrastivos entre las lenguas española y serbia se han visto enriquecidos el año pasado por la monografía *La fraseología contrastiva de la lengua española y serbia* de la profesora Anđelka Pejović. El libro representa una contribución significativa a la comunidad lingüística serbia que generalmente carece de trabajos contrastivos entre estas dos lenguas. El mayor valor científico del libro está reflejado en la actualidad del tema tratado y del enfoque teórico y metodológico y también en el tratamiento integral de las cuestiones planteadas. Según las palabras de la misma autora, el objetivo perseguido es doble: por un lado se pretende contribuir a las investigaciones contrastivas fraseológicas en el plano de las lenguas española y serbia, y por otro se pretende motivar a otros hispanistas y filólogos en general a desarrollar nuevas investigaciones contrastivas en relación con la lengua serbia.

El libro se estructura en cuatro capítulos titulados: *Las reflexiones teóricas*, *Las investigaciones léxico-semánticas*, *Las investigaciones semánticas*, *Las investigaciones etnolingüísticas*. En el primer capítulo, *Las reflexiones teóricas*, Pejović adopta un enfoque retrospectivo y proporciona un repaso general de las investigaciones fraseológicas en el ámbito de la lingüística española y serbia. Este capítulo está constituido por dos bloques temáticos: el primero denominado *Sobre la fraseología como la disciplina científica* y el segundo *El continuum fraseológico*. El primer bloque propone llevar a cabo una revisión del objeto de estudio de la fraseología, de las características generales de las unidades fraseológicas y de la terminología adoptada por los autores españoles y serbios. También se ofrece un recorrido histórico de las observaciones teóricas sobre la fraseología, primero en el ámbito de la lingüística española y luego en el de la serbia. En el contexto de la fraseología española se parte de Casares (1950) como el precursor de la disciplina y se pasa por las observaciones de Zuluaga (1980), hasta llegar a las aportaciones más actuales de Corpas Pastor, Ruiz Gurillo, García-Page Sánchez, Luque Durán, Pamies Bertrán, etc. En el ámbito de la lingüística serbia se destaca que el estudio de Dragana Mršević-Radović



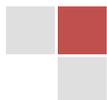
(1987) representa «el punto de partida y la indiscutible piedra angular» de la fraseología serbia. Igualmente se demuestra la contribución de otros autores, como Prčić, Dragičević, Šipka, Petrović, etc.

En el segundo bloque del primer capítulo, *El continuum fraseológico*, la autora dirige su atención hacia el carácter abierto de la fraseología, disciplina cuyas unidades están caracterizadas por la idiomática, fijación interna, expresividad y por la gradualidad. Se ilustran con diversos ejemplos de las dos lenguas los procesos de formación de las unidades fraseológicas, entre los cuales destacan la reducción y extensión. A la luz de tales consideraciones Pejović reflexiona sobre diferentes tipos de unidades fraseológicas y las características formales que los delimitan: colocaciones, «dobletes fraseológicos», comparaciones estereotipadas y refranes y proverbios.

El segundo capítulo del libro, *Las investigaciones léxico-semánticas*, incluye cuatro bloques temáticos en los que se analizan diferentes campos léxico-semánticos desde una perspectiva contrastiva y semántico-conceptual. El primer bloque, titulado *Las locuciones basadas en los movimientos kinésicos*, examina la relación entre kinesiológia y fraseología. En él se evidencian los casos de elementos kinésicos en las colocaciones y locuciones españolas y serbias y se pone en evidencia la importancia que los movimientos y la postura corporal tienen para la expresión de diferentes contenidos comunicativos (por ejemplo: insultos, humillaciones, preocupación, ansiedad, placer, curiosidad, remordimiento, ira, etc.).

En el siguiente bloque, denominado *Las locuciones con un (dejar si está así en el original) componente culinario*, en primer lugar se ofrece una revisión de las investigaciones previas dedicadas a la terminología culinaria. Después de esta parte descriptiva, Pejović investiga el contenido léxico de las locuciones culinarias y clasifica sus lexemas-componentes según un criterio formal en verbos (*guisar, asir, freír, pelar, oler*, etc.), adjetivos (*frito, molido*) y sustantivos (*ajo, judías, arroz, sopa, tostada, postre*, etc.). En la parte última y central la autora ofrece un análisis conceptual de las locuciones basadas en el componente culinario estableciendo varias categorías semántico-conceptuales: acciones («avergonzar a alguien», «agrarar una situación», «tratar bien a alguien», «maltratar a alguien», etc.), estados de ánimo, sentimientos («estar preocupado», «estar agotado»), relaciones interpersonales («ser amigos íntimos», «no estar relacionado con alguien», «(in)tolerancia, (des)acuerdo»), características del hombre («inteligente, razonable», «suave, indulgente», «inocente, bueno», etc.), características de los objetos y fenómenos diferentes («valise y caro», «inútil, sin valor», «indefinido, inespecífico»).

La autora continúa con el mismo marco metodológico basado en el análisis contrastivo y semántico-conceptual a través del tercer bloque titulado *Las locuciones con un (dejar si está así en el original) componente cromático*, en el cual brevemente expone su comprensión de los colores como fenómenos culturales, para pasar luego a la representación de la simbología del color negro y blanco, respectivamente. El análisis contrastivo realizado permite observar que los colores blanco y negro a menudo figuran como un componente visual dentro de las unidades fraseológicas y también que en el



plano interlingüístico desarrollan una simbología y significados opacos concordantes. Esto deja indiscutible la conclusión de que las culturas española y serbia comparten la identidad europea y también que tienen muchas características comunes. Los significados derivados del color negro en ambas lenguas se desprenden de su simbología negativa e indican algún problema, peligro, dolor, tristeza, pesimismo, desánimo, mientras que los significados basados en el color blanco se dispersan y no son tan compatibles.

A través del bloque denominado *Los culturemas dentro de las locuciones y las locuciones como culturemas* se propone, desde una perspectiva lingüística y etnolingüística, una explicación del fenómeno *culturema*, nuevo, difícil de precisar y hasta ahora no incorporado en los diccionarios generales. La autora introduce la distinción entre *los culturemas simples* y *los culturemas complejos*, pormenorizando sobre la razón por la cual añade el estatus de *culturema* a ciertos lexemas que funcionan como componentes de las unidades fraseológicas, por ejemplo *opanak, obraz, cicvara* en serbio o *pisto, horchata, leche* en español. A continuación reflexiona sobre diferentes conceptualizaciones de *lexemas complejos*, o unidades fraseológicas que en mayor o menor grado caracterizan el habla de una comunidad lingüística (*kasno Marko na Kosovo stiže, naći se u neobranom grožđu, a buenas horas mangas verdes, caer el gordo*). La autora insiste en la interrelación entre la lengua, cultura y tradición cuando concluye que los culturemas motivados por los personajes o acontecimientos históricos son los más reconocibles, porque no tienen equivalentes en otras lenguas y están orientados hacia un personaje o situación concreta.

Abre la autora el tercer capítulo de su monografía, *Las investigaciones semánticas*, con el bloque dedicado a la polisemia en fraseología, titulado *Sobre la polisemia en fraseología*. Principalmente revaloriza el tratamiento de las unidades en los diccionarios generales y fraseológicos, indicando e ilustrando con muchos ejemplos que tales descripciones a menudo son inconsistentes y que una misma unidad puede ser definida como monosémica o polisémica en diferentes fuentes. En la parte central de este bloque reflexiona sobre la interpretación de la semántica de las locuciones, principalmente basándose en autores serbios como Dragičević y Mršević-Radović. También pone de manifiesto el hecho de que la polisemia se desarrolla generalmente en las locuciones verbales y en el proceso de la metaforización, y que, además de los significados adicionales, las locuciones pueden obtener nuevos valores pragmáticos (por ejemplo irónicos). Finalmente Pejović revisa brevemente el papel de la homonimia dentro de los sistemas fraseológicos español y serbio y demuestra que, debido a razones etimológicas, este fenómeno no es frecuente en el nivel fraseológico.

Como continuación a tales consideraciones semánticas, en el segundo bloque temático la autora reflexiona sobre *Los problemas de equivalencia: la polisemia y los falsos amigos fraseológicos*. Apoyándose en los procedimientos contrastivo y traductológico, examina los casos de equivalencia falsa o aparente en las unidades fraseológicas. Sus consideraciones teóricas le permiten sacar la conclusión que los falsos

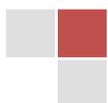
amigos fraseológicos generalmente comparten el mismo origen o etimología, pero a través del tiempo han desarrollado diferentes significados en diferentes lenguas. A base del análisis de un corpus extraído de diferentes fuentes lexicográficas y fraseográficas, Pejović establece una distinción nueva y propone la categorización de los falsos amigos fraseológicos en tres grupos: las locuciones de la misma estructura y significado (parcialmente) diferente, las locuciones de semejante estructura y significado diferente, las locuciones de (parcialmente) semejante estructura y valor pragmático diferente.

Después de este camino por las características léxicas y semánticas de las unidades fraseológicas españolas y serbias, la autora dirige su atención hacia un enfoque interdisciplinario.

En el último capítulo del libro, denominado *Las investigaciones etnolingüísticas*, propone llevar a cabo un análisis etnolingüístico de las paremias españolas y serbias. En la parte introductoria titulada *Paremias, locuciones y patrimonio etnolingüístico* la autora esboza su visión sobre la relación entre las paremias y la tradición cultural. Destaca que las paremias llevan y transmiten diferentes imágenes sobre los cambios sociales, históricos y culturales de una comunidad de habla y las considera ser testigos fiables de ciertas épocas históricas.

Este capítulo continúa con una perspectiva contrastiva y plantea una visión interdisciplinar de la interrelación entre lengua y tradición. Está organizado alrededor de distintos fenómenos que se pueden calificar como peculiares para las formas idiomáticas producidas por un pueblo. En el primer bloque temático, dedicado al *Pan en el corpus fraseológico y paremiológico*, la simbología del pan como alimento básico y esencial para la existencia produce el significado fraseológico «la vida» (*nema ovde hleba, dati komad hleba kome, ganarse el pan*). Acorde con los principios cristianos de generosidad y piedad, los fraseologismos con el componente *pan* desarrollan los significados fraseológicos de altruismo, amistad, lealtad (*slagati se kao hleb i so, no haber pan partido*). En la paremiología serbia el pan se puede conceptualizar como el premio merecido después de un trabajo y esfuerzo duro.

El siguiente tema trata de *Las relaciones familiares en el prisma paremiológico*. Se identifica gran número de paremias con esta motivación, y esto sirve como indicador fiable de la importancia que desde la antigüedad tenían la familia y la unión familiar. Las paremias indican que *padre* y *madre* tienen un papel vital en una comunidad familiar (*el padre para castigar, y la madre para tapar*), describen su papel en la formación y educación de los hijos (La *buena madre, cría buena hija, rodila majka ćerku da je nauči vesti*), advierten a los hijos que deban respetar a sus padres (*de mujer que es madre, nadie mal sírvele*), indican que a pesar de todas las diferencias los padres y los hijos tienen el mismo carácter (*de tal palo tal astilla, iver ne pada daleko od klade*). Se analiza también la contribución de las paremias en la creación de la imagen general sobre el temperamento y comportamiento de otros miembros familiares: hermano, nuera, suegra, etc.

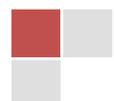


El subtítulo *Cómo nos vemos unos a otros: los nombres de las nacionalidades, grupos étnicos y profesiones como el componente fraseológico y paremiológico* explica muy bien el contenido del siguiente bloque temático. Se observa que las circunstancias sociales e históricas junto con el contorno geográfico influyen en la formación de ciertas creencias y actitudes. De este modo se generan los estereotipos, imágenes o ideas aceptadas comúnmente por las sociedades. Aunque se observa que las ideas lexicalizadas mediante construcciones fraseológicas basadas en denominaciones de otros pueblos (*gitano, negro, moro, chino, Švaba, etc.*) son heterogéneas y destacan diferentes características de estos pueblos, el análisis permite observar que en ambas culturas predominan las connotaciones negativas (uno es sucio, mentiroso, deshonesto, maleducado, tonto, etc.). Los fraseologismos contruidos con los nombres de profesiones y oficios (*abogado, médico, herrero, juez, sacerdote, etc.*) caracterizan tales oficios de modo general (uno es diligente, educado), pero conllevan imágenes específicas cuando los presentan como astutos, engañosos, sobornables, traidores. Cavilando sobre la presencia de los estereotipos en la fraseología española y serbia, la autora enfatiza que estos predominan en las comparaciones estereotipadas y que junto con las formas lingüísticas están presentes en otras formas de la vida. Más bien, los estereotipos son un fenómeno interdisciplinar, son una categoría fluida de la cultura, tradición y lengua.

A continuación Pejović trata de redefinir el concepto de lo *estético* y su representación en la fraseología, desde el punto de vista lingüístico y filosófico. En el bloque temático *Los valores estéticos en el prisma fraseológico* la autora manifiesta que en el corpus paremiológico lo *bello* se conceptualiza como una categoría que tiene gran valor, pero que puede ser peligrosa, y traer mala fortuna o producir grandes problemas (*Al que tiene mujer hermosa, o castillo en frontera, o viña en carrera, nunca le falta guerra; Lepe kolo vode, a pametne kuću grade*).

Después de este recorrido por los valores estéticos, la autora dirige su atención hacia *La constitución de los valores éticos a través de las proverbs*. Pone de manifiesto que el interés por los temas morales tiene una tradición larga en la paremiología española y serbia. La comparación del corpus de los refranes lleva a la conclusión de que en el plano interlingüístico predominan los siguientes valores éticos: honor, solidaridad, altruismo, respeto hacia los demás, justicia, moderación, veracidad, modestia, diligencia.

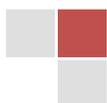
El libro lo cierra el bloque *El relativismo gnoseológico de las proverbs*. Desde una perspectiva lingüística, etnolingüística y filosófica, la autora revaloriza el carácter ético de los refranes y su entendimiento como dichos populares cuya función primordial es enseñar o aconsejar algo. Demuestra con ejemplos de ambas lenguas que la sabiduría de tales frases populares es relativa, aun contradictoria. La verdad general se puede interpretar de distintos modos, a menudo completamente opuestos, como en el caso de *Haz bien y no mires a quien* y *Hasta en el bien es prudente un ten con ten*. La autora evidencia casos de contradicción dentro de un mismo refrán, como en *Por las verdades se pierden amigos, y por las no decir se hacen desamigos*. Tal relativismo y discordancias se



explican por el carácter inconstante del hombre y su contorno, que luego se transpone en la lengua. Pejović vacila sobre el concepto de *antirefranes*, introducido en la fraseología serbia para denotar las unidades fraseológicas expresivas generadas de distintas transformaciones estructurales y semánticas de los refranes, dichos, frases hechas.

Las investigaciones presentadas en esta monografía representan una aportación importante a los estudios contrastivos de las lenguas española y serbia, en primer lugar fraseológicos, pero también lexicológicos, semánticos, culturales y etnolingüísticos. Los ejemplos analizados demuestran que, a pesar de la distinta procedencia de las lenguas y a pesar de algunas diferencias importantes en la expresión de los fenómenos tratados, las lenguas española y serbia muestran un alto grado de coincidencia semántica y formal. Se forma la impresión general de que el análisis ha sido obstaculizado por el desbalance en el número de diccionarios utilizados, generales y fraseológicos, que en la lengua española sobran, mientras que la serbia sólo últimamente ha sido enriquecida por algunos diccionarios fraseológicos. Además, en muchas ocasiones la autora pone de manifiesto la necesidad de examinar más profundamente algunas cuestiones planteadas, abriendo así la puerta a diferentes posibilidades investigadoras. A pesar de todo, la profundidad de la dedicación a las cuestiones tratadas, junto a las continuas referencias a otros autores y reflexiones propias, razonadas y justificadas con muchos ejemplos de ambas lenguas, permiten observar que tenemos en las manos una obra detallada, reflexiva y a la vez interesante y atractiva. Coincidimos con la autora en su visión positiva del futuro de las nuevas investigaciones en el plano interlingüístico de estas dos lenguas.

Dra. Aneta Trivić, profesora asociada
Facultad de Filología y Artes, Universidad de Kragujevac
anetrivic@gmail.com



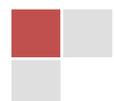
Željko Donić
Universidad de Belgrado
Serbia

RESEÑA

LA COLECCIÓN *BIBLIOTHECA HISPANIA* DE LA CASA EDITORIAL PARTENON: PRIMERA COLECCIÓN DE CLÁSICOS HISPÁNICOS

La Casa Editorial Partenon de Belgrado ha cerrado la primera serie de su colección *Bibliotheca Hispania* dedicada a autores hispánicos. Desde mediados del año 2013, cuando salió el primer libro, hasta finales del año 2016, cuando salió el último, dentro de la colección se han publicado diez obras de grandes autores de la literatura española e hispanoamericana. Como la colección, cuya coordinación corre a cargo de Izabela Beljić y Željko Donić, está dirigida no solamente al público en general, sino al ámbito académico, sus libros van acompañados de aparato crítico: todas las traducciones vienen con textos informativos o teórico-críticos, notas, comentarios y explicaciones de traductores de experiencia o hispanistas especialistas de las universidades de Belgrado, Kragujevac y Novi Sad, en las que se imparten los estudios ibéricos en Serbia. Las traducciones están firmadas por Izabela Beljić, Branislav Prelević, Dalibor Soldatić, Vladimir Karanović, Snežana Jovanović y Željko Donić. La calidad de la colección la avalan las reseñas de reconocidos especialistas en literaturas hispánicas: la profesora Dra. Jasna Stojanović, el Dr. Vladimir Karanović, la Dra. Mirjana Sekulić y la Dra. Snežana Jovanović.

La colección es muy heterogénea. En la primera serie, además de cinco novelas, está incluido un tratado en verso de Lope de Vega, una recopilación de cuentos didácticos del siglo XIV de Juan Manuel, una selección de poemas del gran poeta barroco Luis de Góngora, el poema romántico y el primer cuento de Esteban Echeverría, así como los artículos costumbristas de Mariano José de Larra. Las novelas, a su vez, pertenecen a distintos periodos y géneros de la literatura española e hispanoamericana: la picaresca barroca femenina de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo; dos grandes novelas del realismo español de Emilia Pardo Bazán y del célebre Pérez Galdós; la novela más conocida de la revolución mexicana de Mariano Azuela y la obra cumbre de la literatura gauchesca argentina, *Don Segundo Sombra*. Todos los títulos de la colección *Bibliotheca Hispania* han sido publicados con el apoyo de los ministerios de cultura de tres grandes

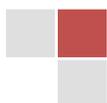


centros de la literatura hispánica: España, Argentina y México. De las traducciones publicadas siete son clásicos españoles, dos argentinos y uno mexicano.

Abre la primera serie la traducción de la poética más significativa del teatro barroco español, *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) del insigne Lope de Vega (1562–1635), a la que los historiadores de la literatura a menudo consideran «primer manifiesto del teatro moderno». El *Arte Nuevo*, como texto crítico y teórico, representa un intento de definir los principios de la nueva comedia española, género dramático que ya gozaba de gran popularidad en los tiempos de Lope, igual que de señalar la importancia del público, de la reacción del mercado y del éxito de la pieza dramática, como criterios de peso a la hora de valorar una obra dramática (Karanović 2013: 72, 92). De ahí que la traducción de Vladimir Karanović de este breve tratado que se haya convertido en un hito cultural, casi un momento revolucionario en el desarrollo del drama universal, significando un gran avance no solo para los estudios hispánicos en Serbia, sino también para la investigación comparativa del teatro en sí. Los versos del tratado están traducidos en dodecasílabos simétricos por Željko Donić. La publicación va acompañada de dos excelentes textos teóricos: un prefacio de la profesora Dra. Jasna Stojanović (pp. 9–22), que esclarece la vida y la obra del autor, poniendo énfasis en la recepción de su obra en nuestra cultura, además de un amplio estudio del Dr. Vladimir Karanović (pp. 51–96), en el que de forma analítica y exhaustiva se presenta la génesis de la comedia nueva, el fenómeno del *Arte nuevo* en el contexto histórico y cultural de la Edad de Oro española.

El segundo libro elegido para esta serie es una colección de cuentos didácticos medievales llamados ejemplos, la primera de las cinco partes del *Libro de los enxemplos del conde Lucanor y del Patronio* (1335), la obra más representativa de Don Juan Manuel (1282–1348). Don Juan Manuel, noble, estadista y escritor es uno de los nombres más eminentes en la historia de la prosa castellana, y su obra *El Conde Lucanor*, junto con *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer y el *Decamerón* de Boccaccio, representa uno de los aportes más valiosos al desarrollo de la narrativa europea del siglo XIV. El traductor del libro, Željko Donić, también es el autor del texto introductorio (pp. 11–44), un estudio pormenorizado, tanto de la vida y obra de Juan Manuel, como de los elementos significativos de su obra más conocida (concepto de *exemplum*, fuentes de *El Conde Lucanor*, estructura de la obra, lengua, estilo, técnica narrativa etc.).

Emilia Pardo Bazán (1851–1921), escritora y crítica literaria, se encuentra entre los nombres más destacados del realismo y el naturalismo españoles. Es una escritora prolífica, autora de ensayos, debates, columnas, cuentos y novelas, cuya aparición tuvo fuerte influencia en la inclusión de la mujer en los círculos literarios españoles, así como en la lucha por la igualdad de género en el mundo hispánico. El tercer libro de la colección *La madre naturaleza* (1887), trata sobre la pugna entre cultura y naturaleza, sobre la fuerza de lo carnal e instintivo expresada en el amor incestuoso de los protagonistas, inaceptable en una sociedad civilizada. Esta obra es la continuación de la novela *Los pazos de Ulloa* (1886), una especie de estudio social que muestra la desintegración de la clase gobernante española de la época, la aristocracia corrupta y

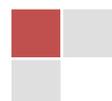


decadente. La excelente traducción de Izabela Beljić va seguida de un texto del Dr. Vladimir Karanović (pp. 341–357), en el que se enfoca el significado de Pardo Bazán en el contexto del desarrollo del naturalismo español.

La traducción de Dalibor Soldatić de la voluminosa novela de dos tomos *Fortunata y Jacinta I/II* de Benito Pérez Galdós (1843–1920), es una importante aportación a la recepción de este escritor en nuestro entorno. Pérez Galdós es uno de los escritores más notorios y fecundos del realismo español y de la literatura española en general. En su prosa, que abarca más de 70 novelas y cuentos, se evidencia su gran capacidad de observación y descripción de la atmósfera del medio que describe, mediante un lenguaje que encarna a los miembros de las diferentes capas sociales. La novela *Fortunata y Jacinta*, en calidad de un auténtico cuadro de la época, Madrid y sus habitantes, es considerada por los críticos como una de las mejores del siglo XIX. En el texto complementario (pp. 517–521) el Dr. Dalibor Soldatić resume el lugar trascendental de Pérez Galdós en la literatura española, señalando especialmente su papel en el desarrollo de la novela (realista).

El traductor Branislav Prelević hizo una selección de poesías de Luis de Góngora (1561–1627), uno de los poetas más importantes del barroco español. *Izabrane pesme (Poemas escogidos)* incluyen diez sonetos famosos, ocho romances y letrillas, fragmentos de Polifemo y Galatea, así como el texto integral del conocido poema bipartito – *Las Soledades*. Prelević traduce los poemas respetando su métrica, es decir, reconstruyendo en lengua serbia todos los elementos originales de la versificación: tipo, ritmo, rima, estrofa, poema. Además de la traducción, Prelević es también el autor de la introducción (pp. 9–40) que se titula «La libertad poética de Góngora», en la que acerca a los lectores serbios la biografía y la poética gongorina, prestando especial atención a los retos de su lenguaje poético. El libro también consta de valiosos comentarios de grandes conocedores de la obra y la biografía de Góngora escrita por Antonio Carreira.

El sexto libro es una edición conjunta de dos clásicos del famoso escritor argentino Esteban Echeverría (1805–1851): las traducciones del cuento *El matadero* (1838/40) y del poema *La cautiva* (1837), que representan un testimonio literario y documental de una época violenta de la historia de Argentina, tiempo de enfrentamientos políticos entre los federalistas y los unitarios, de dos concepciones antagónicas de organizar un país joven independiente, y también de la pugna entre las poblaciones blanca e indígena. Haciendo recurso de magníficos diálogos, escenas de violencia muy efectivas, de carnicerías y mataderos, así como de crueles actos de ajustes de cuentas con los enemigos de la dictadura de Rosas, Echeverría en el cuento *El matadero*, marca uno de los primeros intentos de introducir elementos de realismo en la prosa hispanoamericana. El poema *La cautiva* revela a Echeverría como poeta que ajusta los ideales de estética romántica al específico contexto de América Latina. Su poesía está llena de paisajes de colores locales, de descripciones de la naturaleza de ambientes concretos, bien lejos de las abstracciones del neoclasicismo, contraponiendo al hombre blanco civilizado a la bárbara pampa

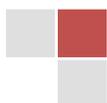


indígena argentina (Soldatić 2016: 138–139). El traductor del libro, el profesor Dr. Dalibor Soldatić, también firma el texto, «Palabras del traductor», en que concisamente analiza, desde varios ángulos, al autor, la época y otros elementos importantes para la aparición de estos clásicos de la literatura argentina. El poema *La cautiva* está versificado por Željko Donić.

La novela *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes (1886–1927) está entre las obras más importantes de la literatura argentina. Aunque Güiraldes formó su peculiar estilo bajo la influencia de muchas corrientes postmodernistas y vanguardistas de las literaturas europeas y latinoamericanas, en cuanto a la temática se puede decir que siguió fiel a la tradición criolla y regionalista y sobre todo a la literatura de los gauchos. Una de las razones del gran éxito y la longevidad del libro *Don Segundo Sombra* es, sin duda, el entrelazamiento de varios planos: realidad social, ansias de libertad, elementos intertextuales que tienen a la vez valor local y universal (Kovačević Petrović 2016: 247–248, 254). Esta versión serbia del clásico argentino, presentado al público lector por la traductora Izabela Beljić, representa, según las palabras de la autora del estudio complementario (pp. 243–255) Bojana Kovačević Petrović (2016: 253–254), «una excelente labor de traducción de un texto exigente» que de una manera adecuada trae a los lectores «nuevos conocimientos sobre la literatura, la historia, la cultura y la sociedad argentina».

Un clásico de la prosa mexicana, Mariano Azuela (1873–1952), obtuvo reconocimiento nacional e internacional con su novela *Los de abajo* (1915), octavo libro de la primera serie de la colección *Bibliotheca Hispania*. El protagonista de esta novela se suma al movimiento revolucionario, no por los ideales, sino por venganza al gobierno federal que había asaltado a su familia. El autor descubre los brutales crímenes de guerra de los rebeldes, utilizando una excelente técnica y un lenguaje realista, típico de determinadas clases sociales. Esta novela ha sido traducida a numerosos idiomas debido a su gran alcance documental y literario. La claridad en la presentación de los acontecimientos y el estilo documental han hecho de esta novela un modelo para grandes obras posteriores de la literatura mexicana, como *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En la exitosa traducción de Snežana Jovanović y con un estudio de Mirjana Sekulić (pp. 159–168), los círculos culturales serbios, por fin, van a tener la oportunidad de conocer una de las obras más importantes de la literatura hispanoamericana.

Bajo el título *Artículos de costumbres* aparece una selección de ensayos y artículos de uno de los narradores más significativos del siglo XIX, Mariano José de Larra (1809–1837). La traducción del noveno libro corre a cargo de Snežana Jovanović, también autora del texto que acompaña la edición sobre la vida y trayectoria literaria de Larra (pp. 279–297). Aunque Larra probó suerte en todos los géneros literarios, el mayor éxito lo obtuvo con sus artículos periodísticos, que fue la forma que le ayudó a comunicarse mejor con los lectores, convirtiendo este discurso convencional en una forma artística y literaria, enriquecida por su gran capacidad de observación de las personas, el espacio y



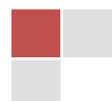
los fenómenos sociales. Esta edición tiene un valor especial, teniendo en cuenta que el público serbio no había tenido, hasta ahora, la posibilidad de acercarse a ninguna de las obras de este conocido escritor español.

La obra más destacada del narrador barroco y satírico español Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581–1635), *La hija de Celestina* (1612) es considerada como una de las cruciales dentro de la tradición picaresca. El personaje principal femenino, el de la pícaro Elena, contribuyó a la unificación de los elementos constitutivos de este género y marcó un cambio de foco, el que supone pasar de un protagonista masculino hacia heroínas pícaras con nuevas características y variaciones de los modelos establecidos, típicos de la literatura picaresca (Karanović 2016). *La hija de Celestina* traducida por el Dr. Vladimir Karanović, quien es también el autor del amplio estudio complementario, es la tercera novela picaresca española traducida al serbio (precedida por *El Lazarillo de Tormes*, de autor anónimo, y por *Historia de la vida del buscón* de Francisco de Quevedo) lo que demuestra el gran interés que existe en nuestro país por el género, sobre todo, en los círculos académicos.

La colección *Bibliotheca Hispania* representa un intento de presentar, al medio cultural serbio, las obras claves de la literatura española e hispanoamericana que no habían sido traducidos a la lengua serbia. La colaboración internacional con tres países hispanos aseguró a este proyecto una ayuda financiera concreta que ha sido de vital importancia para la publicación de obras clásicas poco comerciales. En calidad de edición crítica y filológica, *Bibliotheca Hispania* tiene un gran valor en el desarrollo de los estudios hispánicos en Serbia, ya que todos los títulos traducidos forman parte de la lectura obligatoria de los *curricula* universitarios, tanto anteriores, como actuales. En un plano más amplio, podemos decir que las obras traducidas pueden servir también para llenar los vacíos en los estudios comparativos, medievalistas, estudios del teatro barroco, de la picaresca, de la novela realista, y de otros temas, así como para profundizar las relaciones literarias y culturales entre Serbia y los países hispanos.

Datos bibliográficos:

1. Vega i Karpio, Feliks Lope de. *Novo umeće pisanja komedija u ovo vreme*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Vladimir Karanović, stihove prepevao Željko Donić, predgovor Jasna Stojanović. Beograd: Partenon, 2013. 115 pp. Štampano.
2. Don Huan Manuel. *Knez Lukanor: knjiga poučnih priča kneza Lukanora i Patronija. Deo 1*. Prevod sa starokastiljanskog, predgovor i beleške Željko Donić. Beograd: Partenon, 2014. 272 pp. Štampano.
3. Pardo Basan, Emilija. *Majka priroda (Imanje Uljoinih. Deo 2)*. Prevod i napomene Izabela Beljić; pogovor napisao Vladimir Karanović. Beograd: Partenon, 2014. 357 pp. Štampano.

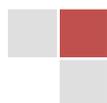


4. Gongora i Argote, Luis de. *Izabrane pesme*, izbor, prepev s kastiljanskog, predgovor i beleške Branislav Prelević, komentari prema Emiliju Orosku, Antoniju Karenju, Aleksandru A. Parkeru i Džonu Beverliju; bibliografija prema Antoniju Karejri. Beograd: Partenon, 2015. 340 pp. Štampano.
5. Peres Galdos, Benito. *Fortunata i Hasinta: dve priče o udatim ženama. Knj. 1.* Preveo sa španskog Dalibor Soldatić. Beograd: Partenon, 2015. 563 pp. Štampano.
— *Fortunata i Hasinta: dve priče o udatim ženama. Knj. 2.* Prevod sa španskog, pogovor i napomene Dalibor Soldatić. Beograd: Partenon, 2015. 520 pp. Štampano.
6. Eceverija, Esteban. *Klanica; Zarobljenica*. Prevod sa španskog, pogovor i beleške Dalibor Soldatić, stihove prepevao Željko Donić. Beograd: Partenon, 2016. 141 pp. Štampano.
7. Guiraldes, Rikardo. *Don Segundo Sombra*. Prevod sa španskog i beleške Izabela Beljić, pogovor Bojana Kovačević Petrović. Beograd: Partenon, 2016. 257 pp. Štampano.
8. Asuela, Marijano. *Obespravljeni*. Prevod sa španskog i beleške Snežana Jovanović, pogovor Mirjana Sekulić. Beograd: Partenon, 2016. 171 pp. Štampano.
9. Lara, Marijano Hose de. *Kostumbristički članci*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Partenon, 2016. 299 pp. Štampano.
10. Salas Barbadiljo, Alonso Heronimo de. *Selestinina kći*. Prevod sa španskog, pogovor i beleške Vladimir Karanović. Beograd: Partenon, 2016. 124 pp. Štampano.

BIBLIOGRAFÍA

- Karanović, Vladimir. «Novo umeće Lope de Vega i poetika španske komedije». Feliks Lope de Vega i Karpio, *Novo umeće pisanja komedija u ovo vreme*, Prevod sa španskog, beleške i pogovor Vladimir Karanović, stihove prepevao Željko Donić, predgovor Jasna Stojanović, Beograd: Partenon, 2013: 51–93. Štampano.
- Karanović, Vladimir. «Preispitivanje granica pikarskog žanra i uspon pikarki: *Selestinina kći* Alonsa Heronima de Salas Barbadilja». Alonso Heronimo de Salas Barbadiljo, *Selestinina kći*, Prevod sa španskog, pogovor i beleške Vladimir Karanović, Beograd: Partenon, 2016: 97–117. Štampano.
- Kovačević Petrović, Bojana. «*Don Segundo Sombra*: gaučo kao simbol argentinskog identiteta i slobode». Rikardo Guiraldes, *Don Segundo Sombra*, Prevod sa španskog i beleške Izabela Beljić, pogovor Bojana Kovačević Petrović, Beograd: Partenon, 2016: 243–254. Štampano.
- Soldatić, Dalibor. «Reč prevodioca». Esteban Eceverija, *Klanica; Zarobljenica*, Prevod sa španskog, pogovor i beleške Dalibor Soldatić, stihove prepevao Željko Donić. Beograd: Partenon, 2016: 137–141. Štampano.

Željko Donić, profesor adjunto
Facultad de Filología, Universidad de Belgrado
donzellco@yahoo.com



NOTIFICACIONES

Jasna Stojanović
Universidad de Belgrado
Serbia

NOTIFICACIÓN

ACTIVIDADES Y PUBLICACIONES DE LA CÁTEDRA DE ESTUDIOS IBÉRICOS DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA DE BELGRADO PARA CONMEMORAR LOS CUATRO SIGLOS DE LA SEGUNDA PARTE DEL *QUIJOTE* (2015) Y DE LA MUERTE DE MIGUEL DE CERVANTES (2016)

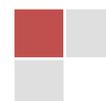
I Actividades con los estudiantes

○ *Homenaje a Cervantes* – taller de traducción con los estudiantes de la Cátedra de Estudios ibéricos (febrero 2016 – en curso). Selección de textos y coordinación de la traducción de textos literarios (prosa, drama), así como de crítica, de historia y de teoría de la literatura, sobre Cervantes y/o algún aspecto de su arte narrativo. Los artículos elegidos han sido vertidos al serbio por los estudiantes y queda por hacer la revisión de estas versiones y, luego, publicarlas:

- *El Quijotito* (adaptación de José Manuel Lucía Mejías y colaboradores).
- *Mientras cabalga Don Quijote* (dramatización de Petra-Jesús Blanco Rubio).
- *El pequeño Quijote*, dramatización de Tomás Afán Muñoz (premio Luis Barahona de Soto de Textos Infantiles de Lucena, Córdoba).
- *Yo soy Don Quijote* (dramatización de *Don Quijote* de José Ramón Fernández).

Crítica:

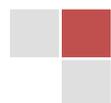
- «Lugares y tiempos en el *Quijote*» (José María Casasayas)
- «Teología, religión y religiosidad en la Segunda parte del *Quijote*» (María Pía Lamberti)
- «Construcción, significación y función de Rocinante» (Christian Andres)
- «Las disputas literarias de Cervantes. La Arcadia de Lope de Vega y la primera parte del *Quijote*» (A. M. Jiménez)
- «Cervantes, Lope y el teatro áureo» (Maria Grazia Profetti)
- «Duelos y quebrantos los sábados. La influencia judía y musulmana en la dieta del siglo XVII» (Carolyn A. Nadeau)



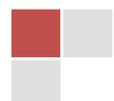
- «Cide Hamete Benengeli: el diálogo de Cervantes con lo musulmán» (Agapita Jurado Santos)
- «Animales quijotescos: una aproximación a los estudios de animales en el *Quijote*» (Adrienne L. Martín)
 - Actividades con los estudiantes de máster: traducción de la obra teatral *Palabra de perro* de Juan Mayorga. Es una adaptación de la novela corta de Cervantes *El coloquio de los perros*. También queda por revisar y publicar.
 - Digitalización del *Quijote* en la traducción serbia de Đorđe Popović-Daničar y su publicación en el sitio web *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Con los estudiantes del tercer curso y los estudiantes del curso monográfico sobre Cervantes (varias promociones). <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/73581/Popovic%CC%81,%20%C4%90or%C4%91e>
 - Partiendo de nuestra edición digital, está en curso la publicación de *Don Quijote* en fascículos, el sábado, con el periódico *Blic*. La tirada es de 110.000 ejemplares.
 - Nuestra edición digital ha sido presentada en la velada literaria en el Instituto Cervantes organizada en abril de 2015, en la que participaron las estudiantes Maja Galović, Stefana Živojinović y Hristina Filipović.
 - Con los estudiantes de la Cátedra de Estudios Ibéricos hemos organizado, preparado y confeccionado una presentación en power-point, titulada *Cervantes vive*. La presentación, de una duración de 60 minutos, ha sido expuesta en las siguientes instituciones de Belgrado y de Serbia (abril – diciembre 2016):
 - Biblioteca municipal, Belgrado
 - Biblioteca de la ciudad de Pančevo
 - Instituto filológico, Belgrado
 - Biblioteca «Ilija M. Petrović», Požarevac
 - Facultad de Filología, Belgrado (para los alumnos de varios niveles/años de estudios de Filología hispánica)
 - En la celebración organizada por la Academia serbia de las Artes y las Ciencias «Cervantes y los serbios», el uno de diciembre de 2016.

II Actividades personales

- Ciclo de conferencias en la Fundación Kolarac, la editora de la primera traducción serbia del *Quijote* (1895/96), del 28 de marzo al 18 de abril de 2016. Título de las conferencias: 1. Cervantes: vida y literatura. 2. *Don Quijote*: pasado y presente. 3. Cervantes en la literatura serbia. 4. *Don Quijote*, libro infantil y juvenil en Serbia.



- Conferencias en la Facultad de Filosofía de Novi Sad (23.5.2016), en el Instituto de enseñanza secundaria de Valjevo («Cervantes para siempre», 20.5.2016), en la biblioteca pública «Stefan Prvovenčani» de Kraljevo («Cervantes y su legado», 16.6.2016) y en la biblioteca pública «Atanasije Stojković» de Ruma («Cervantes para siempre», 18.11.2016).
- Encuentro internacional de traductores (BEPS) de la Asociación de traductores literarios de Serbia, el 25 de mayo de 2016. Mi comunicación en la mesa redonda *Traducción de los clásicos* lleva por título «Las traducciones de *Don Quijote* al serbio».
- Conferencias sobre Cervantes en la Guangdong University of Foreign studies y en el Nanguo business College, Guangzhou, China, del 8 al 15 de octubre de 2016. Mi conferencia versó sobre «Miguel de Cervantes: el destino de un hombre en los Siglos de Oro». También tuve una charla con los estudiantes de máster en Filología Hispánica de la Guangdong University of Foreign studies.
- Participación en las mesas redondas organizadas en la Feria del libro de Belgrado: «Los siglos de *Don Quijote*» (2015) y «Shakespeare, Cervantes y la literatura europea» (2016).
- Conferencia *Don Quijote en la literatura y la cultura serbias* en la Biblioteca municipal de Belgrado, organizada por la Asociación Goethe (abril 2015).
- Representación de la Cátedra de Estudios Ibéricos, La Facultad de Filología, el hispanismo y el cervantismo serbios en el almuerzo organizado por sus Majestades los Reyes de España, en el Palacio Real de Madrid, el día 22 de abril de 2016. Asimismo, fui invitada a la ceremonia de entrega del premio Cervantes en Alcalá de Henares, el día 23 de abril de 2016.
- Comunicaciones sobre variados temas cervantinos: en la Universidad Comenius de Bratislava (abril 2015), en el IX Congreso de la Asociación de Cervantistas en Sao Paolo (junio/julio 2015), en el Coloquio Internacional «El retablo de la libertad. La actualidad del *Quijote*» en la Universidad de Bucarest (noviembre 2015) y en la Conferencia internacional *El Quijote y la posteridad* en Santander (donde fui ponente invitada, septiembre 2016).
- Traducción del capítulo 24 de la primera parte del *Quijote* al serbio, para el libro *El Quijote universal* en el que cada capítulo ha sido vertido a otro idioma, en total 150 lenguas. El libro ha sido publicado en Madrid en diciembre de 2016.



○ Varios artículos sobre temas cervantinos han sido publicados en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* en 2016 y 2017:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-monje-avido-de-lectura-al-apuntador-idealista-los-quijotes-serbios-a-traves-de-los-siglos/>

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-ilustradores-de-los-quijotes-infantiles-y-juveniles-en-serbia/>

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/dos-adaptaciones-literarias-de-don-quijote-en-serbia-1882-1931/>

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-traduccion-serbias-del-quijote/>

○ Dirección de la tesis doctoral de Jasmina Arsenović, titulada *Novozavetni podtekst Don Kihota od Manče Migela de Servantesa*.

Belgrado, enero de 2017

Dra. Jasna Stojanović, catedrática

Jasna Stojanović
Bibliografía cervantina (2014, 2015, 2016)

1. *Kako smo čitali Don Kihota. Srpska književna kritika o Servantesovom romanu*. Beograd, Fokus – Forum za interkulturalnu komunikaciju, 2014. 235 pp.

<http://komunikacijaikultura.org/E-books/Kako%20smo%20citali%20Don%20Kihota.pdf>

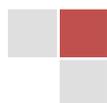
2. «Servantesov *Don Kihot* kao knjiga za decu i omladinu na srpskohrvatskom jezičkom području». *Anali Filološkog fakulteta*, XXVI, sv. 2, (2014): 293–317.

https://www.academia.edu/24232149/Servantesov_Don_Kihot_kao_knjiga_za_decu_i_mlade_na_srpskohrvatskom_jezi%20kom_podru%20j

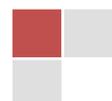
3. «Dos adaptaciones literarias de *Don Quijote* en Serbia (1882, 1931)». *En: Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Oviedo, Fundación Ma. Cristina Masaveu Peterson, 2014: 825–834.

4. «Las traducciones serbias del Quijote». *Digilec*, 2015, 1, 2,

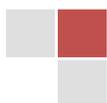
<http://digilec.udc.es/files/3.-Las-traduccion-serbias-del-Quijote.pdf>



5. «Entre dos centenarios: Cervantes y *Don Quijote* en la crítica literaria serbia (2005-2015)». A. Pejović *et al*, *Estudios hispánicos en la cultura y la ciencia serbia*. Kragujevac, FILUM, 2016: 65–71.
https://www.academia.edu/30508729/Entre_dos_centenarios_Cervantes_y_Don_Quijote_en_la_cr%C3%ADtica_literaria_serbia_2005-2015
6. «Digitalna edicija *Zlatna knjiga* Gradske biblioteke u Čačku (prisustvo strane knjige)». U: Vraneš, A, Marković, Lj, (ur.), *Digitalne biblioteke i digitalni arhivi*. Beograd, Filološki fakultet, 2015: 151–161.
https://www.academia.edu/12882902/Digitalna_edicija_Zlatna_knjiga_Gradske_biblioteke_u_%C4%8Ca%C4%8Dku_prisustvo_strane_knjige_The_digital_edition_The_Golden_Book_of_the_Public_Library_of_%C4%8Ca%C4%8Dak_presence_of_the_foreign_book
7. «Servantes zauvek». In V. Jeremić, N. Vasiljević (urednice), *Šekspir i Servantes. 400 godina od smrti*. Beograd, Univerzitetska biblioteka Svetozar Marković, Filološki fakultet, 2016: 121–126. https://www.academia.edu/31831558/Servantes_zauvek.pdf
8. «*El caballero del carnero* de Dobrica Erić: un ejemplo de transferencia del *Quijote* en la literatura infantil serbia». In Mianda Cioba (coord.), *El retablo de la libertad. La actualidad del Quijote*. Bucuresti, Institutul cultural roman, 2016: 327–333.
https://www.academia.edu/31024859/El_retablo_de_la_libertad_La_actualidad_del_Quijote
9. Lusija Mehijas, Hose Manuel, «Čovek po imenu Migel de Servantes». *Bookvar magazin*, 20.3.2016. <http://www.bookvar.rs/?p=7010>
10. *El Quijote universal*. Madrid, Asociación cultural La otra Andalucía, UCM, Grupo Antonio Machado, 2016: 246–257.
11. «La primera adaptación serbia de Don Quijote para niños y jóvenes (1882)». In García Lorenzo, L, (ed.), «*Los niños la manosean, los mozos la leen*»: *Quijotes para la infancia y la juventud en Europa (I)*. Vigo, 2017 (en prensa).
12. «Adaptaciones serbias de *Don Quijote* para niños y jóvenes». In *idem*.
13. «La contribución cervantina a la formación de la novela juvenil serbia». *Actas del IX Congreso de la Asociación de Cervantistas*. Sao Paolo, 2017 (en prensa).
14. *El cervantismo en Serbia*. In *idem* (en prensa).



15. «Cervantes entre los ciruelos: recepción en Serbia». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. Santander, 2017 (en prensa).



BIOGRAFÍAS

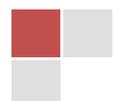
Nicolas Balutet es Doctor en Estudios Mexicanos por el Centro de Estudios Superiores e Investigación de Colima (México). Actualmente se desempeña como «Maître de Conférences» en la Universidad de Toulon (Francia). Es autor de numerosos artículos y libros, entre los cuales cabe destacar *El comentario de textos literarios* (Berriozar, Cénlit Ediciones, 2010), *Ecrire le sida* (Lyon, Jacques André Éditeur, 2010), o *Poética de la hibridez en la literatura mexicana posmodernista* (Madrid, Pliegos, 2014).

Correo electrónico: nicolas.balutet@univ-tln.fr

Artur Garcia Fuster es graduado en Filología Catalana por la Universitat de Barcelona (2013). Máster de Estudios avanzados en lengua y literatura catalanas (UB-UAB, 2014) y Máster de Formación del Profesorado y Enseñamiento de idiomas (UB, 2015). Su campo de estudio es la literatura catalana del siglo XX. Ha presentado las comunicaciones: «Tres veïnes d' *Auques i ventalls*», durante les *II Jornades sobre Josep Carner* a la Universitat de Barcelona (12/13-V-2015); «Una circumval·lació de records: Jesús Moncada urbà» dentro la *I Jornada Jesús Moncada*, celebrada a la Universitat de Barcelona (20-XI-2015); «Aspectes humorístics de la narrativa breu de Jesús Moncada» dentro de las *X Dani iberoromanskih jezika i kultura* de la Sveučilište u Zadru, Croacia (2/6-VI-2016); y «Identitat mequinensana» en el *25è Col·loqui Germanocatalà* celebrado en la Otto-Friedrich-Universität de Bamberg, Alemania (21/14-IX-2016). Actualmente es profesor lector de lengua y literatura catalanas en el Departamento de Francés y Lenguas Iberorrománicas de la Universidad de Zadar y prepara una tesis doctoral sobre la obra de Jesús Moncada codirigida por la Dra. Ivana Lončar (Sveučilište u Zadru) y por el Dr. Josep Murgades (Universitat de Barcelona).

Correo electrónico: artur.g.fuster@gmail.com

Sergio García García es graduado en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas y *magister* en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente, forma parte del Departamento de Filología Española de esta misma Universidad como becario FPI, donde, entre otras labores, realiza su tesis doctoral sobre la poesía de Manuel Vázquez Montalbán, dirigida por el profesor José Teruel Benavente. Su labor investigadora está orientada al estudio de la métrica, de la poesía española e hispanoamericana de los años ochenta y noventa, del



grupo de los Nueve novísimos y de la promoción poética del medio siglo, con especial atención a la figura de Claudio Rodríguez, temas sobre los que ha publicado en diversos foros científicos. Formó parte del grupo EdOBNE (Edad de Oro en la Biblioteca Nacional) y es socio fundador de Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas, así como su actual presidente. En la actualidad, pertenece al grupo de trabajo del proyecto de investigación «Epistolarios, memorias, diarios y otros géneros autobiográficos de la cultura española del Medio Siglo» (FFI2013-41203-P) y es secretario de la revista *Voz y Letra: Revista de Literatura*. Asimismo, es autor de varios poemarios.

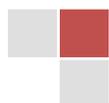
Correo electrónico: sergio.garciag@uam.es

Giuseppe Gatti Riccardi es “Doctor Europeus” *cum laude* en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca; Premio Extraordinario de Doctorado por la misma Universidad en el año académico 2010-2011. Es actualmente profesor por contrato de literatura española en la Universidad degli Studi Guglielmo Marconi (Roma) y de lengua y cultura española en la Università della Tuscia, en Viterbo. Es co-editor de *Cuadernos Del Hipogrifo* – Revista digital semestral de literatura hispanoamericana y comparada. Ha publicado los siguientes volúmenes: en 2011 – *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural «oriental»*; en 2013 – *Aprehensión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales: Hugo Burel y sus precursores*; en 2015 – *El deleite del ocaso. Memorias, extravíos y redenciones en la narrativa de Jorge Edwards*; en 2016 – *La palabra sin centro. La narrativa multiterritorial de Leonardo Rossiello Ramírez*. En 2016 ha realizado la traducción al italiano de *Polifemo – Drama satírico en clave criolla*, obra teatral inédita de Leopoldo Marechal (edición crítica y notas de Marisa Martínez Pérsico).

Correo electrónico: giuseppe_gatti@hotmail.com, g.gatti@unimarconi.it

Snežana Jovanović es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Belgrado y doctora en Literatura Española por la Universidad Complutense de Madrid. Las principales líneas de su investigación son la narrativa decimonónica, sobre todo la novela popular, la novela realista y el costumbrismo. Ha trabajado como intérprete consecutiva en numerosos proyectos de la Agencia Española de la Cooperación Internacional (AECI). Ha traducido varios clásicos de la literatura en español al serbio como son *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés, *Artículos de costumbres* de Mariano José de Larra, *Los de abajo* de Mariano Azuela o *Teatro crítico universal* de Benito Jerónimo Feijoo.

Correo electrónico: jovanovic.nena@gmail.com



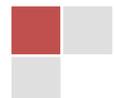
Eszter Katona es profesora contratada doctora en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged. Doctora en historia con la tesis *Relaciones entre Italia y España en la Segunda Guerra Mundial* (2005). Desde 2005 sus investigaciones y publicaciones se centran en la obra de Federico García Lorca, el teatro español de los siglos XX-XXI y la recepción húngara de la literatura española con especial atención a la recepción de la obra de García Lorca. Es autora de dos libros sobre Federico García Lorca y traductora del español al húngaro de cinco dramas contemporáneos.

Correo electrónico: katonaeszter@gmail.com

Joaquim Juan-Mompó Rovira és llicenciat en Filologia Hispànica per la Universitat de València (1984), especialitats de Literatura Espanyola i Filologia Valenciana i Doctor *cum laude* en Filologia (doctorat de llengua i literatura catalanes) per la Universitat de València (2007). Treballs acadèmics: memòria de llicenciatura *Les ampliacions i variacions de Teodor Tomàs a la Vida de la sanctíssima Verge Maria de Miquel Peres (Barcelona, 1732). Edició i estudi lingüístic* (18 de juliol de 2000, Facultat de Filologia de la Universitat de València); tesi doctoral *L'obra editada del canonge Teodor Tomàs (València, 1677-1748). Estudi lingüístic i edició* (19 d'abril de 2007, Facultat de Filologia de la Universitat de València). Fins el 2007, professor associat del departament de Filologia Catalana de la Universitat de València. Professor d'ensenyament secundari de la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana. Ha publicat més de 25 articles i estudis sobre filologia catalana medieval i modern. Ha col·laborat com a autor en el *Diccionari pràctic i complementari de la llengua catalana* (Barcelona: La Busca, 2002). És autor de *L'aportació lèxica del canonge Teodor Tomàs (segle XVIII)* (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2015). Ha rebut el Premi Marià Aguiló de Gramàtica Històrica i Història de la Llengua, atorgat per l'Institut d'Estudis Catalans (2008), per la seua tesi doctoral; i el I Premi Germà Colón d'Estudis Filològics, atorgat per la Fundació Germà Colón Doménech, de la Universitat Jaume I (2012).

Adreça electrònica: joaquim.juan@uv.es

Daniela Natale es Profesora Contratada de la Universidad del Sannio y de la Seconda Università di Napoli. Licenciada en Lenguas y Literaturas extranjeras (español e inglés), por la Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» y Doctora en Literaturas Comparadas por la Università Roma Tre. Su ámbito de investigación se centra en las literaturas comparadas, en la traductología y en la fraseología contrastiva del español y el italiano. Junto con Giuseppe Grilli, ha editado una antología de textos del Siglo de Oro, titulada *La cultura como clave de la literatura áurea* (Aracne Editrice s.r.l., Roma, 2013), ha traducido al italiano *La Chivata* de Teresa Pàmies (*La Soffiata*, Prefazione, traduzione e note di Daniela Natale, Gruppo Editoriale Bonanno, Acireale-Roma, 2013), recibiendo las



ayudas a la traducción del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno Español. Ha publicado una serie de artículos en revistas y volúmenes colectivos y ha participado en varios congresos nacionales e internacionales de hispanística.

Correo electrónico: daniela.natale1@gmail.com

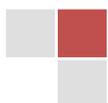
Rosa Navarro Durán es catedrática de Literatura Española de la Universidad de Barcelona, donde ejerce la docencia desde 1969, y especialista en Literatura de la Edad de Oro. Son numerosas sus ediciones de textos, desde la del anónimo *Libro de las suertes* (1986) hasta los cinco volúmenes de *Novela picaresca* (2004-2010), las *Segundas Celestinas* (2016), *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (2016) y el *Retrato de la Lozana Andaluza* (2017). Es autora de *La mirada al texto* (1995, 2007), *¿Por qué hay que leer a los clásicos?* (1996), *Cómo leer un poema* (1998), *Mitos del mundo clásico* (2002, 2013), *Cervantes* (2003), *Pícaros, ninfas y rufianes* (2012), *Gerardo Diego y la «Fábula de Alfeo y Aretusa» de Pedro Soto de Rojas* (2013), *Versos de amor. Antología* (2015), *Por sus culpas o por sus gracias*, ensayos sobre el teatro áureo (2016), etc., y coautora de la *Breve historia de la literatura española* (1997, 2.ª ed. ampliada 2014). Ha dedicado numerosos artículos al análisis de textos de la Edad de Oro y de poesía contemporánea. Sus últimas publicaciones están relacionadas con su nueva lectura de *La vida de Lazarillo de Tormes* y con su tesis de que el autor de la obra es Alfonso de Valdés, secretario de cartas latinas de Carlos V. Es autora de adaptaciones para niños – y para estudiantes – de obras clásicas.

Correo electrónico: rosanavarro@ub.edu

Antonio Pamies Bertrán es catedrático de Lingüística General en la Universidad de Granada, donde enseña desde 1987. Diplomado en Traducción-Interpretación, licenciado en Filología Francesa y doctor en Lingüística General. Es miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y miembro honorífico de la Academia de Ciencias de la Educación Superior de Ucrania. Ha sido profesor visitante en universidades de Francia, Rusia y Ucrania y conferenciante invitado en una veintena de países. Entre sus publicaciones hay varios libros –p.ej., es coautor el *Arte del Insulto* y el *Diccionario del Insulto* (junto a J. d. D. Luque Durán) o *El Lenguaje de los enfermos* (junto a F. Rodríguez Simón) o *Linguo-cultural competence* (junto a D. Dobrovolskij)– y numerosos artículos, sobre cuestiones de fraseología, lexicología, gramática, fonética y métrica, siempre desde una perspectiva contrastiva o tipológica.

Correo electrónico: antonio.pamies@gmail.com

Margita Petrović es licenciada en Lingüística y en Lengua y Literatura Hispánicas por la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Es Maestra en Estudios



Mesoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde defendió la tesis *Aspectos formales de alternancia de códigos: evidencias del náhuatl/español* con mención honorífica. Actualmente es doctoranda en el mismo programa de la UNAM. Ha impartido cursos de náhuatl clásico I y II con el Dr. Salvador Reyes Equiguas en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (Ciudad de México) y ha participado en congresos en México, Estados Unidos y Europa. Los efectos de contacto entre náhuatl y español ocupan el foco de sus intereses académicos, aunque también ha trabajado en la documentación y descripción de esta lengua indígena, así como en la antigua escritura jeroglífica.

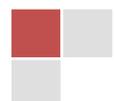
Correo electrónico: margita.petrovic@gmail.com

Blanca Ripoll Sintes es Licenciada y Doctora en Filología Hispánica por la Universitat de Barcelona, donde actualmente trabaja como profesora de Literatura Española. Sus líneas de investigación comprenden, desde diversas perspectivas, el estudio de las relaciones entre el mundo editorial, la crítica literaria en prensa y la creación literaria (en especial, en lo referente al género narrativo) durante la posguerra española. En este sentido, ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales, en libros colectivos y ha publicado artículos en diversas revistas.

Correo electrónico: blancaripoll@ub.edu

Luiza Valozić es doctora en Lengua Española por la Universidad de Alicante. El campo de estudio que aborda comprende la sociolingüística, y más concretamente, el multilingüismo social, contacto de lenguas, bilingüismo, la enseñanza de lenguas y el cambio de código. Su actividad docente se centra en la enseñanza de la lengua española.

Correo electrónico: luiza.valozic@gmail.com



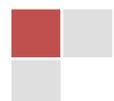
BEOIBERÍSTICA

Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos

Los artículos se enviarán hasta el 15 de enero de 2018 a las direcciones electrónicas:
beoiberistica@fil.bg.ac.rs y 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.
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):

[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.

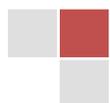
[Referencias a trabajos publicados en actas]

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*, Vol. 20, Núm. 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.

