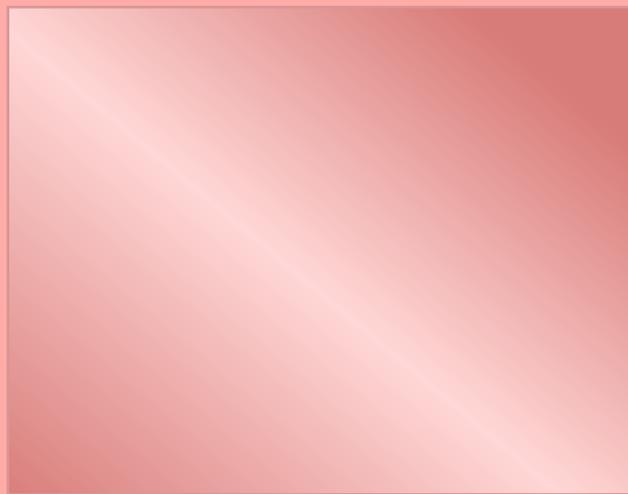


ISSN: 2560-4163 (Online)

BEOIBERÍSTICA

Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y
Comparativos

Vol. IV / Número 1 / 2020



Belgrado, 2020

BEOIBERÍSTICA

Revista de Estudios Ibéricos,
Latinoamericanos y Comparativos

Vol. IV / Número 1 / 2020

ISSN: 2560-4163 (Online)



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

Ksenija Vraneš,

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

CONSEJO EDITORIAL

Jasna Stojanović, Universidad de Belgrado, Serbia

Anđelka Pejović, Universidad de Belgrado, Serbia

Ana Kuzmanović Jovanović, Universidad de Belgrado, Serbia

Vladimir Karanović, Universidad de Belgrado, Serbia

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Universidade da Coruña, España

Antonio Pamies Bertrán, Universidad de Granada, España

Jasmina Markič, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Gorica Majstorović, Stockton University, USA

Laura Santamaría, Universitat Autònoma de Barcelona, España

Adriana Bocchino, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Ilinca Ilian Țaranu, Universidad de Oeste de Timisoara, Rumanía

Tibor Berta, Universidad de Szeged, Hungría

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

Valdir Heitor Barzotto, Universidade de São Paulo, Brasil

Ana Štulić, Université Bordeaux Montaigne, Francia

CONSEJO DE HONOR

Dalibor Soldatić, Universidad de Belgrado, Serbia

Radivoje Konstantinović, Universidad de Belgrado, Serbia

Silvia Izquierdo Todorović, Universidad de Belgrado, Serbia

COMITÉ CIENTÍFICO

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

Branka Kalenić Ramšak, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

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

María Stoopen Galán, Universidad Nacional Autónoma de México, México

José Portolés Lázaro, Universidad Autónoma de Madrid, España

Aleksandra Mančić, Instituto de Literatura y Arte, Serbia

Claudia Rosa Riolfi, Universidade de São Paulo, Brasil

Jelena Rajić, Universidad de Belgrado, Serbia

Zsuzsanna Csikós, Universidad de Szeged, Hungría

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

Vesna Dickov, Universidad de Belgrado, Serbia

Maja Šabec, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Dimitrinka Níkleva, Universidad de Granada, España

Aneta Trivić, Universidad de Kragujevac, Serbia

Barbara Pihler Ciglič, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Ivana Vučina Simović, Universidad de Belgrado, Serbia

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

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
Annabela Rita, Universidade de Lisboa, Portugal
Ksenija Šulović, Universidad de Novi Sad, Serbia
Giuseppe Trovato, Università de Venecia Ca' Foscari, Italia
Željko Donić, Universidad de Belgrado, Serbia
Pau Bori Sanz, Universidad de Belgrado, Serbia
Snežana Jovanović, Universidad de Kragujevac, Serbia
Ivana Lončar, Universidad de Zadar, Croacia
Maja Andrijević, Universidad de Kragujevac, Serbia
Gabriela Vokić, Southern Methodist University, USA

SECRETARIA DEL CONSEJO EDITORIAL

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

LECTORES

Hugo Marcos Blanco, Universidad de Belgrado, Serbia
Jenny Perdomo, Universidad de Belgrado, Serbia
Luiza Valozić, Universidad de Belgrado, 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 / 9

LINGÜÍSTICA

Koffi Hognaglo

LA CONCORDANCIA TEMPORAL EN LAS ORACIONES SUBORDINADAS DE SUBJUNTIVO EN ESPAÑOL Y EN FRANCÉS: NORMAS Y DISCORDANCIAS / 13

LITERATURA

Joan Manuel Soldevilla Albertí

LA MAÑANA DE SAN JUAN; LA PERVIVENCIA DE UN EPISODIO CERVANTINO EN LA NARRATIVA BARCELONESA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX / 33

Isidora Kalović

LA IMAGEN DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LA POESÍA VANGUARDISTA: EL CASO DE RAFAEL ALBERTI, PABLO NERUDA Y OLIVERIO GIRONDO / 49

DIDÁCTICA

Věselka Nénkova

EL PAPEL DE LA FRASEOLOGÍA EN LA ENSEÑANZA DE ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA / 61

DIÁLOGO CULTURAL

Bojana Kovačević Petrović / Nataša Popović

CONTEXTO CULTURAL EN LA TRADUCCIÓN DE *ASTÉRIX* AL ESPAÑOL Y AL SERBIO / 77

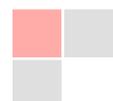
Jelena Borljin

LA SUBTITULACIÓN *AMATEUR* DE SERIES: EL CASO DE *FRIENDS* / 95

RESEÑAS

Ivana Vučina Simović

Rock, Jonna. *Intergenerational Memory and Language of the Sarajevo Sephardim*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. xvii, 283 pp. eBook. / 117



NOTIFICACIONES

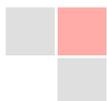
Luiza Valožić

XIII SIMPOSIO INTERNACIONAL DE LA SEDLL: LAS PERSPECTIVAS INTERCULTURAL E INTERDISCIPLINAR EN LA DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA (Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, Serbia, 20-22 de junio de 2019) / **123**

Jelena Spasojević / Rajko Petrović / Marija Tucakov

IN MEMORIAM

TRIVO INĐIĆ (1938-2020), ETERNAMENTE ENAMORADO DE LA LIBERTAD Y DEL MUNDO HISPANO / **129**

BIOGRAFÍAS / 133

PRESENTACIÓN

El número actual de *Beoiberística* reúne artículos científicos sobre diversos aspectos: la lengua española (normas prescriptivas, modos verbales, problemas sintácticos del español, lingüística contrastiva, fraseología, etc.), las literaturas española e hispanoamericana (novela española de posguerra, narrativa barcelonesa, novela española contemporánea, poesía vanguardista hispanoamericana, literatura comparada, etc.), la enseñanza de ELE (cultura y enseñanza de lenguas extranjeras, etc.) y la traducción (traducción de cómics, contexto cultural, traducción audiovisual, subtitulación *amateur*, etc.).

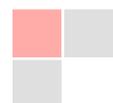
A diferencia de las secciones que contienen artículos y estudios científicos (*LINGÜÍSTICA, LITERATURA, DIDÁCTICA, DIÁLOGO CULTURAL*), en la sección *RESEÑAS* encontramos un texto de corte crítico-literario, dedicado a nuevas publicaciones del hispanismo universal. En la sección *NOTIFICACIONES* publicamos una breve crónica sobre el «XIII Simposio Internacional de la SEDLL», celebrado del 20 al 22 de junio de 2019 en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Finalmente, nos despedimos de Trivo Indić, diplomático, sociólogo e hispanista serbio recién fallecido.

Queremos expresar nuestra gratitud a todos los autores de diferentes países, que, publicando sus artículos en español e inglés, comparten sus análisis y consideraciones relacionados con los distintos campos de los estudios ibéricos.

Una vez más, nuestro agradecimiento a los evaluadores, miembros del Comité Científico Internacional, que siguen dando una «marca de calidad» a la revista; a los lectores que han revisado minuciosamente los textos; y a todos aquellos que han contribuido al desarrollo y al fomento de la visibilidad de la revista *Beoiberística*.

Que los lectores disfruten de las páginas que siguen.

LOS EDITORES



LINGÜÍSTICA

UDC: 811.133.1'362

811.134.2'362

DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2020.4.1.1>**Koffi Hognaglo**¹*Doctorando en la Universidad de Granada
España*

LA CONCORDANCIA TEMPORAL EN LAS ORACIONES SUBORDINADAS DE SUBJUNTIVO EN ESPAÑOL Y EN FRANCÉS: NORMAS Y DISCORDANCIAS

Resumen

La *concordancia temporal* en las oraciones subordinadas de subjuntivo sufre muchas violaciones en español como en francés. Los gramáticos tienen distintas opiniones sobre el fenómeno y consideramos, como Hanssen (1913), Gili Gaya (1943), Brunot (1953), Farley (1965), Obaid (1967), Farley (1970), Suñer y Padilla Rivera (1990), y Carrasco (1994), entre otros, que en muchos casos no se cumplen las normas prescriptivas. Por otra parte, dichas normas son muy similares en ambas lenguas pero sus usos reales difieren de una lengua a otra. Este artículo pretende analizar la llamada *concordancia temporal* en las cláusulas subordinadas de subjuntivo en español y en francés desde un enfoque contrastivo descriptivo. Pretendemos llamar la atención sobre el incumplimiento de las normas prescriptivas en ambas lenguas y las contradicciones que afloran con el contraste interlingüístico afectando indirectamente a la propia (in)definición del modo subjuntivo.

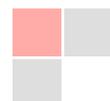
Palabras clave: Subjuntivo español, subjuntivo francés, concordancia temporal, modo verbal, lingüística contrastiva.

THE TEMPORAL AGREEMENT IN THE SUBJUNCTIVE SUBORDINATE CLAUSES IN SPANISH AND FRENCH: NORMS AND DISAGREEMENTS

Summary

The Temporal Agreement in the subjunctive subordinate clauses suffers many violations in Spanish as in French. Linguists have different points of view about the phenomenon and we agree with Hanssen (1913), Gili Gaya (1943), Brunot (1953), Farley (1965), Obaid (1967), Farley (1970), Suñer and Padilla Rivera (1990), and Carrasco (1994), among others, that, in many cases the prescriptive norms are not fulfilled. On the other hand, these rules are very similar in both languages, whereas their real uses differ from one

¹ jekhoo@yahoo.fr / edohkoffi@correo.ugr.es



language to another. This article attempts to analyze the so-called temporal agreement in the subjunctive subordinate clauses in Spanish and French, from a descriptive contrastive approach. We intend to draw attention to the breach of prescriptive norms in both languages and the contradictions that emerge from the interlinguistic contrast indirectly affecting the very (in)definition of the subjunctive mode.

Keywords: Spanish and French subjunctive, temporal agreement, verbal mode, contrastive linguistics.

Hipótesis

En el presente artículo, partiremos de investigaciones científicas previamente realizadas por lingüistas y gramáticos del español y del francés sobre el subjuntivo en español y en francés en las oraciones subordinadas para desarrollar dos hipótesis de trabajo:

- (a) La concordancia temporal no se cumple en las oraciones subordinadas de subjuntivo en español ni en francés.
- (b) El subjuntivo es *atemporal* en francés, pero tiene valor temporal en español.

Metodología

Nuestro trabajo está organizado alrededor de tres ejes principales: en la primera parte, tras recoger los diferentes puntos de vista de los investigadores sobre la cuestión, procedemos a un análisis de la concordancia temporal en las oraciones subordinadas de subjuntivo que permite ver claramente las “anomalías” que presentan las normas prescriptivas en español y en francés, apoyándonos en ejemplos concretos. En la segunda sección, describimos la temporalidad del subjuntivo en ambas lenguas, antes de terminar haciendo un estudio contrastivo con la ayuda de un corpus de traducciones en tercer lugar: hemos utilizado este corpus de traducciones precisamente para sacar ejemplos de presencia o ausencia del imperfecto de subjuntivo en español, en francés clásico y en francés moderno, con el objetivo de apreciar el valor temporal del subjuntivo en las cláusulas subordinadas en español. A pesar de la presencia del francés clásico y del francés moderno en el análisis contrastivo, señalamos que el estudio no es diacrónico, pero tiene en cuenta el antiguo imperfecto de subjuntivo francés porque, como se sigue estudiando en la escuela, sigue siendo un punto de referencia para los francófonos que abordan el español. Asimismo, el hecho de que algunos ejemplos franceses sean antiguos se debe a que, salvo en tercera persona, no se encuentran esos imperfectos de subjuntivo en la literatura moderna francesa, y, en cambio, abundan en obras clásicas muy conocidas (Racine, Molière, etc.).



Introducción

La mayoría de las gramáticas prescriptivas y, en general, las de las lenguas romances, pueden considerarse herederas de las gramáticas prescriptivas latinas en la manera de abordar el fenómeno de la correlación temporal (Binnick 1991). En éstas se postula una regla que establece qué tiempo ha de aparecer en la oración subordinada dependiendo de cuál sea el tiempo del verbo principal, haciéndolos coincidir. Cuando de una oración principal en indicativo depende una subordinada en subjuntivo, se «sacralizó» la armonización entre los tiempos empleados en las dos oraciones. De unos hechos observados derivó una regla prescriptiva llamada *consecutio temporum*. Sin embargo, los datos descriptivos no siempre coinciden con los prescriptivos. Según la RAE (2010: 465-466):

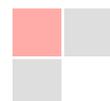
[...] se llama tradicionalmente CONCORDANCIA TEMPORAL (lat. *Consecutio tempörum*) a la correspondencia que se establece entre dos formas verbales, una de las cuales aparece en una oración principal (en adelante, V1), y la otra en una oración subordinada (en adelante, V2). Esta relación de dependencia temporal es característica, en efecto, de las oraciones subordinadas, puesto que los tiempos absolutos orientan sus relaciones respecto del momento del habla (...).

Suñer y Padilla Rivera (1990: 185) observan lo siguiente:

Esencialmente, la *consecutio temporum* exige que la forma morfofonológica que presenta cualquier verbo en subjuntivo, se determine por medio de los rasgos [\pm pas] del verbo de la oración principal. Por tanto, hay que suponer la existencia de una regla mecánica de concordancia en relación con este rasgo que opera entre el verbo principal y el subordinado: si el primero tiene el rasgo [\pm pasado], el último ha de estar marcado del mismo modo.

Un concepto polémico en español

Refiriéndose exclusivamente a la concordancia de tiempos en las oraciones subordinadas sustantivas, Carrasco (1994) hace un resumen historiográfico de algunos estudios que han tratado el problema desde finales del siglo XIII hasta el siglo XIX y recoge los distintos puntos de vista de los autores sobre la concordancia de tiempos (que abrevia en CT) en un cuadro que reproducimos más adelante [ver Cuadro 1]:



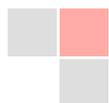
Carrasco (1994), al agrupar los estudios en el cuadro, diferencia los puntos de vista adoptados por varios autores a la hora de tratar la concordancia de tiempos y destaca tres opiniones principales:

En primer lugar, reúne bajo el epígrafe *EL TIEMPO DE V2 INDICA ANTERIORIDAD, SIMULTANEIDAD O POSTERIORIDAD CON RESPECTO AL TIEMPO DE V1* a los autores que sostienen que la concordancia de tiempos es fruto de que el verbo de la oración subordinada sustantiva marque sus relaciones temporales con respecto al momento en que situamos la acción que expresa el verbo principal.

En segundo lugar, bajo el epígrafe *UNA REGLA DE CT DETERMINA LAS COMBINACIONES POSIBLES DE TIEMPOS VERBALES* figuran los trabajos que se proponen fijar mediante reglas los tiempos en que debe hallarse en cada caso el verbo de la subordinada, un punto de vista no necesariamente contradictorio con el anterior. Y, por último, recoge bajo el epígrafe *LA INDICACIÓN DE TIEMPO EN V2 ES CONSECUENCIA SINTÁCTICA DEL TIEMPO DE V1* a los autores que consideran que la concordancia de tiempos es un fenómeno gramatical relacionado con la ausencia de morfemas para indicar [±PAS] en la flexión del verbo subordinado o con la incapacidad de éstos para denotar tiempo.

[ver Cuadro 1]

EL TIEMPO DE V2 INDICA ANTERIORIDAD, SIMULTANEIDAD O POSTERIORIDAD CON RESPECTO AL TIEMPO DE V1	UNA REGLA DE CT DETERMINA LAS COMBINACIONES POSIBLES DE TIEMPOS VERBALES	LA INDICACIÓN DE TIEMPO EN V2 ES CONSECUENCIA SINTÁCTICA DEL TIEMPO DE V1
Rojo (1976) Veiga (1987, 1991)	Real Academia (1796) Salvá (1830) Martínez Sevilla (1851) Real Academia (1858, 1880) Commelerán y Gómez (1881) Pérez Barreiro (1897) Burgos Lanchares (1905)	Luján (1980) Picallo (1984)
Cejador (1905)		



	Sanmartí (1907) Hanssen (1913) Lemus y Rubio (1920) Lenz (1920)	
	Robles Dégano (1924) Real Academia (1931) Gili Gaya (1943) Seco (1954)	
	Farley (1965) Obaid (1967) Farley (1970) Fernández Álvarez (1972) Suñer (1979) Padilla Rivera (1985)	
	Borrego, Asencio y Prieto (1986)	
	Suñer y Padilla Rivera (1987) Suñer (1990)	

Cuadro 1 (Carrasco 1994:114)

La RAE en su edición de 1931 formulaba la regla de la concordancia temporal de la manera siguiente:

Con el verbo de la subordinada en subjuntivo:

1. Si el verbo de la oración principal está en presente o futuro (presente, pretérito perfecto o futuro de indicativo), el verbo de la subordinada deberá estar en presente de subjuntivo si el principal es un verbo “de voluntad” y en presente o en pretérito perfecto de subjuntivo si el principal es un verbo “de entendimiento” o “enunciativo” (RAE 1931: 340).

Rojo (1976: 69) la ejemplifica así:

<i>quiero</i>	}	<i>que</i>	{	<i>venga</i>	<i>dudo</i>	}	<i>que</i>	{	<i>venga</i>
<i>quieres (tú)</i>					<i>dudas (tú)</i>				<i>haya venido.</i>
<i>quiera</i>					<i>dude</i>				
<i>he querido</i>					<i>he dudado</i>				
<i>querré</i>					<i>dudaré</i>				

2. Si el verbo de la oración principal se halla en tiempo pasado (pretérito indefinido, imperfecto o pluscuamperfecto) o en potencial, el de la subordinada deberá estar en imperfecto de subjuntivo si el principal es un verbo “de voluntad” y en imperfecto o pluscuamperfecto de subjuntivo si el principal es un verbo “de entendimiento” o “enunciativo” (RAE 1931:340).

Rojo (1976:69) la ilustra del siguiente modo:

quise	}	que	{	~	}	que	{	viniera	dudé	}	}	viniera	~
quería								~	dudaba			viniese	~
había querido								~	había dudado			hubiera	~
querría								~	dudaría			hubiese	~
habría querido								~	habría dudado			venido	~

Un concepto no menos polémico en francés

En francés, la temática de la concordancia temporal (que también viene de la *consecutio temporum* latina) se remonta a la *Grammaire* de Antoine Oudin (1632) cuyo *Tableau de la correspondance des temps et des modes* reproduce Brunot en el tomo III de su *Histoire de la langue française* (1911: 588-589).

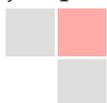
Poisson-Quinton, Mimran y Mahého-Le Coadic (2002) apuntan que «Tout comme la concordance des temps à l'indicatif, la concordance des temps au subjonctif est une recherche d'accord, d'harmonie entre les différents temps des verbes d'une phrase» (2002: 153). Tratando del discurso indirecto, la *Grammaire méthodique du français* de Riegel, Pellat y Rioul agrega: «Le changement des temps du verbe est réglé par la concordance des temps» (1994: 599).

Otros gramáticos y lingüistas se han interesado por la concordancia temporal y Lindqvist (1979) la resume con estas palabras: «Que l'on accepte ou non le terme *concordance des temps*, la plupart des savants reconnaissent l'existence de certains mécanismes qui règlent la mise temporelle dans les subordinées par rapport au temps de la principale.»

Las normas preceptivas de la concordancia temporal del subjuntivo en francés no difieren de las que rigen la lengua española, puesto que la regla clásica de la concordancia temporal del subjuntivo en francés establece que:

- Cuando la principal está en presente o en futuro, se requiere el presente o el pretérito perfecto de subjuntivo en la subordinada.
- Con el pasado o el potencial en la principal, se requiere el imperfecto o el pluscuamperfecto de subjuntivo en la subordinada.

Ejemplos :



- a. Je suis bien triste que vous *soyez* malade (Havu 1996: 46).
- b. Il est étonnant qu'il *ait réussi* à le faire (Havu 1996: 47).
- c. Il était fort étonnant que cette décision *entraînât* des discussions (Havu 1996: 48).
- d. Je regrettais qu'il *fût parti* depuis une heure (Grévisse *apud* Havu 1996: 50).

Discordancia de la concordancia temporal

Sobre las normas prescriptivas de la concordancia temporal en español, Gili Gaya sostiene que «a poca atención que ponga el lector en estas normas, podría convencerse de que son en parte equivocadas. (...) Son inaplicables a la lengua moderna las normas de la *concordantia temporum* tal como han sido formuladas por los gramáticos» ([1943] 1961: § 220).

Comentando las oraciones subordinadas sustantivas, el autor apunta que:

Además del empleo de las conjunciones mencionadas, es signo de hipotaxis la dependencia en que se hallan los modos y tiempos del verbo. (...) La gramática latina preceptúa que el subordinado debe guardar cierta relación temporal con el subordinante: se hallará en un tiempo o en otro según el tiempo en que se encuentre el verbo principal. Esta *concordantia temporum* es objeto de reglas que fijan para cada caso los tiempos en que puede hallarse el verbo subordinado. Pero los textos latinos demuestran que en el uso efectivo del idioma tales reglas se infringían con mucha frecuencia. Las gramáticas españolas han tratado de aplicar parte de aquellas normas; pero también el uso de nuestra lengua las invalida de tal modo que es necesario volver a plantearse la cuestión sobre el grado y la calidad de las relaciones temporales entre los verbos subordinante y subordinado (Gili Gaya [1943] 1961: § 220).

En esta óptica, hay trabajos (como los de Farley 1965; Obaid 1967; Farley 1970) que contradicen esta concordancia temporal exacta entre el verbo de la oración principal y el verbo de la oración subordinada. Hanssen (1913: § 583) señala que «son bastante numerosos los casos en los cuales no se observa la regla de la concordancia» (Hanssen 1913: § 583). Suñer y Padilla Rivera (1990) parten de esta observación para analizar la concordancia temporal en diferentes tipos de oraciones subordinadas de subjuntivo con criterios semántico-pragmáticos como veremos a continuación (Suñer y Padilla Rivera 1990: 186-192):

Oraciones adverbiales

- (1) a. Prometió una reforma tributaria a fin de que las contribuciones al Fisco sean equitativas (Obaid *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990: 187).
 b. Ahorré el dinero para que *hagas* el viaje (el mes próximo).
 c. Dejó de descansar en las tardes aunque aún no se *sienta* mucho mejor.

Oraciones adjetivales

- (2) a. No conozco a ningún vecino que *viviera* aquí entonces.
 b. ... se había aprobado por unanimidad el boicot contra los países que *comercien* con Cuba (Obaid *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990: 187).

En estas oraciones, es obvio que no se han observado las reglas de la concordancia temporal. Suñer y Padilla Rivera (1990) han llegado a concluir que tanto en las oraciones adverbiales (1) como en las adjetivales (2), las formas temporales de las oraciones subordinadas no dependen de las formas temporales de las oraciones principales. En otras palabras, los tiempos verbales de la subordinada en subjuntivo son independientes de los de la principal.

Oraciones sustantivas

En su descripción de las oraciones sustantivas, Suñer y Padilla Rivera (1990) agrupan los verbos en las clases semánticas de *negación*, *emotivos-factivos*, *de incertidumbre (dubitativos)*, *de influencia*, *desiderativos*, y *de falta de conocimiento* e incluyen también las *expresiones impersonales*. En su opinión, de todas estas clases semánticas, solamente los verbos de *negación*, *emotivos-factivos* y *dubitativos* presentan menos restricción en la concordancia temporal.

▪ Los verbos de negación y emotivos-factivos

- (3) a. No permitiría que su hijo *quede* en vergüenza (Blest I, 72 *apud* Hanssen 1913: § 583).
 b. Los jueces no creen que *sea /fuera² /haya sido /hubiera sido* un error confesar el delito (RAE *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990:187).
 c. ¿Cree usted que *sea /haya sido /fuera /hubiera sido* prudente decirles la verdad? (RAE *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990:187)

▪ Los verbos dubitativos

- (4) a. Dudo que *reciba /recibiera /haya recibido /hubiera recibido* un premio por una actuación tan mediocre (Suñer y Padilla Rivera 1990: 188).
 b. Dudo que lo *hicieran* (*hubieran hecho, hagan, hayan hecho*) (Bybee y Terrell 1990: 155).

² La negrita (y las demás que siguen también) es nuestra.



- Los verbos de influencia

- (5) a. El Presidente ordenó también al Departamento de la Defensa que *incremente* en todo el país el adiestramiento... (Obaid *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990:189).
 b. ... exhortó a los visitantes a que *aquilaten* los productos (Obaid *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990:189).

- Los verbos de deseo

- (6) a. Quiso mi fortuna que en traje de hombre me *ponga* (Calderón: *La vida es sueño*, III, 10, *apud* RAE 1974: 519).
 b. Yo he querido que *mantuviese* siempre viva la memoria de lo que pasó (Farley *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990:190).
 c. Pregunto por qué ha querido usted que se los *cambiara* (Farley *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990:190).
 d. Él ha querido que *viniéramos* (Espinosa & Wonder *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990:190).
 e. No quisiéramos/querríamos que se *case* con un extranjero y *se vaya* a vivir lejos de nosotros (Solé & Solé *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990:190).

- Los verbos de falta de conocimiento

La categoría de verbos de falta de conocimiento (*ignorar, desconocer*) presenta restricciones similares a las de los verbos de deseo.

- Las expresiones impersonales

- (7) a. Es improbable que los fenicios *conocieran* la brújula (Ramsey *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990:191).
 b. Ha sido preciso/necesario que la *tome/tomara* yo de la mano para poder tranquilizarla (Suñer y Padilla Rivera 1990:191).
 c. Es una pena/lástima que no *puedas/pudieras* visitar la Parguera (Suñer y Padilla Rivera 1990:192).

Si analizamos las oraciones de (1) a (7) sacadas por la mayoría de Suñer y Padilla Rivera (1990:186-192), nos damos cuenta de que la concordancia temporal no se cumple en casi ninguno de los casos.

Sin embargo, ésta sí es estrictamente obligatoria cuando tanto la acción de la oración principal como la de la oración subordinada ocurren en el mismo intervalo temporal, como en los ejemplos siguientes de Suñer y Padilla Rivera (1990):

- (8) a. Niega que sus subalternos *acepten* regalos.
 b. Me alegra que te lo *arreglen*.
 c. Dudo que se lo *pidan a ella*.

Cuando la acción del verbo de la principal y la del verbo de la subordinada ocurren en momentos distintos, las acciones están temporalmente desconectadas (Rojo 1976) y se

produce entonces una “discordancia” temporal, como en las oraciones de (9) citadas por Suñer y Padilla Rivera (1990):

- (9) a. Negó que sus subalternos *accepten* regalos.
 b. El agricultor dijo que era una lástima que aún no se *cultive* maíz en esa zona.
 c. El médico recomendó que la niña no *coma* tantos productos lácteos.
 d. Por eso tenía ganas de que volvieras... para que nos *vayamos* lejos tú y yo solos (Farley *apud* Suñer y Padilla Rivera 1990: 196).

Las oraciones de (9) hacen referencia a un acontecimiento pasado, el del verbo de la oración principal, que repercute sobre otros hechos que todavía no han ocurrido, expresados por el verbo en subjuntivo. La acción que expresa el subjuntivo es posterior tanto a la del verbo de la principal como al momento de habla (MH), lo que explica el uso del presente de subjuntivo a pesar de que el verbo de la principal está en pasado. Por tanto, una regla mecánica no puede explicar esos datos, mientras que una regla semántica podría hacerlo, como alega Brunot para el francés: «Ce n'est pas le temps principal qui amène le temps de la subordinnée, c'est le sens» (Brunot 1953: 782), lo que, a su vez, implica que las formas del subjuntivo sí tendrían un valor temporal propio, como señalan Suñer y Padilla Rivera (1990).

En este sentido, Rojo (1976) avisaba que la concordancia temporal es solamente una parte de algo más general. El autor escribe que: «... lo que propongo es considerar que *la consecutio temporum* es un caso especial de algo más general a lo que podemos llamar “correspondencia de temporalidad”» (Rojo 1976:72).

Tras demostrar que las normas preceptivas sobre la concordancia temporal son inaplicables a la lengua moderna, Gili Gaya propone la siguiente reformulación para la subordinada en subjuntivo:

Verbo subordinado en subjuntivo: a) Con verbos de voluntad, el subordinado puede hallarse en cualquier tiempo posterior al del verbo principal. b) Con los demás verbos en presente o futuro, el subordinado puede hallarse en cualquier tiempo; si el subordinante está en pasado, el subordinado debe estar también en pasado (imperfecto o pluscuamperfecto) (Gili Gaya [1943] 1980: § 221).

El autor prosigue y añade que:

A estas leyes habría que añadir las alteraciones que resulten de los significados secundarios de los tiempos. Pero hay que tener en cuenta que al formularlas no hemos empleado la palabra *tiempo* en el sentido de forma verbal, sino en el de relación temporal, que en cada caso siente el hablante (Gili Gaya [1943] 1980: § 221 bis).



Incluso aplicando la reformulación de Gili Gaya, no se cumpliría la concordancia temporal, como se ha demostrado en la oración (6a), donde, a pesar de un subordinante en pasado, el subordinado está en presente de subjuntivo.

Habitualmente, como hemos visto con el español, la correlación temporal entre la principal y la subordinada en subjuntivo, tal como la exigen las gramáticas preceptivas, tampoco coincide en francés. Las siguientes oraciones de Havu (1996) son una prueba de este incumplimiento:

- (10) a. Je voulais qu'il *vienne* aujourd'hui.
 b. On craint que cette disposition n'*amenât* des discussions dans la famille (Cohen *apud* Havu 1996: 49).
 c. Bien que les coupables *soient* parfaitement identifiés et que les témoins *fussent*³ prêts à rapporter exactement les faits, les syndicats se sont presque toujours opposés à la moindre sanction et au moindre blâme (Bulletin du S.N.A.L. *apud* Havu 1996: 50).
 d. C'est ainsi que, le 4 janvier, huit cents étudiants en stage en Tchécoslovaquie étaient rapatriés par avions spéciaux, bien que certains *aient été* à quelques mois de leurs examens (LM).
 e. Il souhaitait qu'on lui *accorde* une bourse.

En (10a) y (10e), vemos que los verbos de la subordinada están en presente de subjuntivo mientras que la oración principal está en pasado. En (10d), el verbo de la subordinada está en perfecto de subjuntivo con la oración principal en pasado. Y, en (10b) y (10c), las subordinadas están en imperfecto de subjuntivo, mientras que las oraciones de la principal están respectivamente en presente y pretérito perfecto de indicativo. Por ende, pensamos que postular que la concordancia temporal es una regla única que se aplicaría, o no, en una u otra área lingüística, es tratar de encontrar un denominador común para prácticas muy diferentes, cuando los especialistas no están de acuerdo con el metalenguaje que permite describirlas.

Esto llevó a Brunot a declarar en *La pensée et la langue* que: «Le chapitre de la concordance des temps se résume en une ligne: il n'y en a pas» (1953: 782). Sin embargo, advierten Rosier y Wilmet (2003: 97), a pesar de la tajante declaración de Brunot, las gramáticas normativas al uso siguen tratando este tema. La última edición del *Bon usage*, publicada durante la vida de Grévisse (1980), prosiguen Rosier y Wilmet (2003: 97), es una prueba significativa de ello. El autor, refiriéndose en una nota a Brunot, empieza a distanciarse de las «reglas mecánicas» aplicadas «sin discernimiento» (§ 2728), dado que a veces es posible observar una concordancia «que regula el tiempo de la subordinada en

³ La negrita es nuestra.

función del verbo principal», y, a veces, una discordancia que marca «el tiempo de la subordinada en relación con el momento de habla» (Grévisse 1980: § 2728).

En otro lugar (Grévisse 1993: § 869) sostiene que, como el presente de indicativo, el presente de subjuntivo también puede depender de una principal en pasado si el hecho expresado es presente o futuro con respecto al momento de la enunciación, o si es un hecho que es cierto en cualquier momento.

- (11) De ce que les corps ecclésiastiques avaient besoin d'être reformés, il ne s'ensuivait pas qu'il fallût les détruire, ni qu'en général les corps propriétaires *soient* mauvais dans une nation (Grévisse 1993: § 869).

El mismo autor añade que un verbo en presente o en futuro puede ser seguido también por un imperfecto de subjuntivo, para especificar que el hecho expresado pertenece completamente al pasado (Grévisse 1993: § 869). Además del valor temporal, el imperfecto de subjuntivo tiene también el valor modal de eventualidad, lo que justifica su uso en una oración donde se esperaría el perfecto de subjuntivo (Barral 1980: 259ss; Cohen 1965: 104-106, 204-205; Riegel; Pellat & Rioul 1994: 328; cf. ex. 2.134, 2.135):

- (12) Que voulez-vous que *fit* Pican ? (Cohen *apud* Havu 1996: 47).

Polémicas descriptivas sobre la propia temporalidad en el subjuntivo

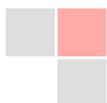
- Atemporalidad y subjuntivo francés

Havu (1996) anota para la lengua francesa que la semántica del verbo principal y el modo de acción del verbo de la subordinada desempeñan un papel importante en la interpretación del valor temporal del subjuntivo. Sostiene que el imperfecto de subjuntivo expresa una noción temporal de *anterioridad* en relación con el verbo de la principal si éste está en presente (caso bastante raro). Muy a menudo, representa la acción en su duración o marca una iteración:

- (13) Il est regrettable qu'il *fût* si souvent malade dans sa jeunesse (Havu 1996: 33).

Sin embargo, muchos lingüistas se oponen a la expresión “tiempos” del subjuntivo y defienden que este modo en general no expresa esta noción (Barral 1980: 324; Eggs 1981: 23; Glatigny 1976: 19; Moignet 1959: 66-67, 119; Rothe 1967: 80; Warnant 1974: 66; Wunderli 1970: 31; Wunderli 1976: 8-9). Pero Eggs (1981: 23) se pregunta, por otra parte, si el perfecto y el imperfecto de subjuntivo no contienen una idea de temporalidad. Rothe (1967: 80) desarrolla esta idea y ratifica que las formas simples del subjuntivo (quizá menos el imperfecto de subjuntivo) son aquellas que realmente podrían definirse como atemporales, mientras que las formas compuestas expresarían anterioridad.

Brunot – Bruneau [1949, § 537] señalan que los “tiempos” del subjuntivo tienen un valor relativo en la medida en que casi siempre se usan en cláusulas subordinadas. Así



pues, están controlados por el tiempo de la principal y las formas del subjuntivo tienen un valor temporal sólo si se toma como punto de referencia el tiempo de la proposición principal.

Riegel, Pellat, Rioul (1998: 562) explican que el subjuntivo no tiene un significado propio, sino que es «automatiquement imposé par un terme de la proposition principale». Confais (2002: 322) apunta que los morfemas del subjuntivo no tienen significado y que este modo no es más que una pura «servitude grammaticale».

- Temporalidad y subjuntivo español

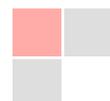
Para el español, Rivero (1971) y Luján (1980) entre otros, sostienen que el subjuntivo no tiene un valor temporal propio. Sin embargo, al analizar las oraciones (14), (15), (16), (17) y (18), notamos que las formas del subjuntivo citadas por las propias autoras están temporalmente marcadas:

- (14) Los corredores no creen que el belga *ganara* la carrera (Rivero 1971: 307).
- (15) Admite que *viniera* el inspector (Rivero 1971: 324).
- (16) Siento que María vaya al médico y siento que se *rompiera* la pierna (Rivero 1971: 326).
- (17) No creo que *viniera* o *viniese* (Alarcos 1994: § 214).
- (18) Le mandaron que *estudie* (Gili Gaya [1943] 1980: § 220).

Es obvio que si en las oraciones de (14) a (18) el “tiempo” del verbo de la subordinada no concuerda con el del otro verbo es porque lo hace con el momento de la acción. Es precisamente la discordancia la que demuestra la temporalidad del subjuntivo en estos casos. Esto contradice la teoría de la atemporalidad del subjuntivo español defendida por Rivero (1971) y Luján (1980) y los ejemplos aportados por las propias autoras contradicen sus argumentos, puesto que presentan marcación temporal.

Pensamos que tal vez la teoría del subjuntivo atemporal se importó apresuradamente del francés. En efecto, en la primera mitad del siglo XX, Guillaume (1929) ya defendía la atemporalidad del subjuntivo en esta lengua. Para él, cuando la imagen verbal está claramente definida por la mente, el modo utilizado es el indicativo. Por lo tanto, los tiempos del indicativo representan una cronogénesis acabada porque el indicativo es el modo que ofrece una imagen completa y entera del tiempo y es el único modo que incluye las tres épocas: pasado, futuro y presente (Guillaume 1929).

De hecho, señala Conforti (2014: 45), el subjuntivo no es divisible en épocas e ignora el marcador del presente necesario para la inscripción precisa del proceso en la cronología temporal (Guillaume 1929: 31). Es «amorfo». Conforti (2014: 45) continúa y añade que el modo subjuntivo es pues asimilable a una especie de presente amplio (Guillaume 1974:



141 y 216) que no conoce ni pasado ni futuro, sino movimientos prospectivos o retrospectivos solamente (Barral 1980: 150-151).

Conclusiones contrastivas

Parece inevitable que el subjuntivo francés sea atemporal dado que el imperfecto de subjuntivo ha desaparecido del uso real en esta lengua. Pero en español, en cambio, el subjuntivo tiene y usa varios tiempos (el presente y el imperfecto de subjuntivo, sobre todo), al igual que ocurría en francés antiguo y en francés clásico, antes de la pérdida de los pasados de subjuntivo. Por ende, puede tener un valor temporal independiente como en los ejemplos siguientes (Cuadro 2), donde comparamos el español con el francés clásico y el francés moderno para ver la atemporalidad del subjuntivo en las cláusulas subordinadas en francés moderno (debido a la desaparición del imperfecto de subjuntivo) y el valor temporal del subjuntivo en las cláusulas subordinadas en español:

Español	Francés clásico	Francés moderno
(19) <i>El Señor caminaba delante de los israelitas: de día, en una columna de nubes, para guiarlos por el camino; y de noche, en una columna de fuego, para alumbrarlos; para que pudieran caminar día y noche</i> (CEE 2011, Éx 13: 21, Biblia).	<i>Et l'Éternel marchoit devant eux de iour, en vne colonne de nuee, pour les conduire par le chemin: & de nuict en vne colonne de feu, pour les esclairer, afin qu'ils marchassent iour & nuict</i> (Calvin 1588, Ex 13: 21,).	<i>L'Éternel allait devant eux, le jour dans une colonne de nuée pour les guider sur leur chemin, et la nuit dans une colonne de feu pour les éclairer, afin qu'ils puissent marcher jour et nuit</i> (Segond 1910, Ex 13: 21,).
(20) <i>Estos son los reyes que reinaron en la tierra de Edón antes de que los israelitas tuvieran rey: Bela, hijo de Beor; su capital era Dinhabá.</i> (CEE 2011 -1 Crón 1: 43, Biblia).	<i>Or ce sont ici les rois qui ont régné au païs d'Edom, deuant qu'aucun roy regnast sur les enfants d'Israel, Belah fils de Behor, & le nom de sa ville estoit Dinhaba</i> (Calvin 1588, 1 Ch 1: 43,).	<i>Voici les rois qui ont régné dans le pays d'Edom avant que les Israélites n'aient un roi. Il y eut Béla, fils de Beor; le nom de sa ville était Dinhaba</i> (Segond 1910, 1 Ch 1: 43,).



(21) Desde el día en que saqué a mi pueblo de la tierra de Egipto, no elegí ninguna ciudad de entre las tribus de Israel para construirme un templo en el que residiera mi Nombre; tampoco elegí a nadie para que fuera caudillo de mi pueblo Israel, (CEE 2011- 2 Crón 6: 5, Biblia).	Depuis le iour que ie retirai hors du país d'Egypte mon peuple, ie n'ai choisi aucune ville d'entre toutes les tribus d'Israel, pour bastir vne maison, afin que mon Nom fust en icelle : & n'ai point choisi aucun pour estre conducteur de mon peuple Israel: (Calvin 1588, 2 Ch 6: 5.).	'Depuis le jour où j' ai fait sortir mon peuple d'Egypte, je n'ai pas choisi de ville parmi toutes les tribus d'Israël pour qu'on y construise une maison où réside mon nom et je n'ai pas choisi d'homme pour qu'il soit le chef de mon peuple, d'Israël, (Segond 1910, 2 Ch 6: 5.).
--	--	---

Cuadro 2

En las oraciones de (19) a (21), cualquiera que sea el tiempo de la principal, el verbo de la subordinada está siempre en presente de subjuntivo en francés moderno (Louis Segond 1880, rééd. 1910), porque no existe otro disponible, bajo riesgo de arcaísmo estilístico, mientras que las mismas oraciones traducidas al español, en cambio, sí pueden recurrir al presente o al imperfecto de subjuntivo en la subordinada, según concuerden con el momento de la acción, como también ocurría en francés clásico (p.ej. primera biblia francesa, por Calvino, 1555, reed. 1588). Es pues evidente que el subjuntivo en español no puede describirse con una teoría basada en el francés, que sólo conserva el tiempo presente.

Conclusión

En definitiva, creemos que se podría proponer la hipótesis de que los tiempos del subjuntivo español en la hipotaxis concuerdan con los de la principal sólo cuando la acción de ésta y la de la subordinada ocurren en el mismo intervalo temporal. Como observa Rojo (1976), consideramos que si la regla de “correlación temporal” no se cumple, es «porque las acciones de la principal y la subordinada están desconectadas temporalmente» (Rojo 1976: 73). Por esta razón, la mayoría de las reglas mecánicas de concordancia temporal no acertarían a la hora de ser aplicadas al discurso real. El subjuntivo quizá sea *atemporal* en francés, pero como se ha demostrado con las oraciones de (1), (2) y (9), el sub-juntivo español no tiene por qué serlo, al menos sobre la base del razonamiento guillau-miano. La concordancia, como tal, no se cumple, pero tampoco parece una alternativa la idea de atemporalidad pura y simple del subjuntivo, sobre todo en español (Pamies & Valeš 2015). El subjuntivo en las oraciones subordinadas parece más bien sufrir una compleja tensión entre dos fuerzas opuestas: una relación gramatical (con

la forma de la acción principal) y otra semántica (con el momento de la acción subordinada). Lo que está claro es que si el subjuntivo español y el subjuntivo francés se comportan de forma diferente en las oraciones subordinadas, resulta contradictorio describirlos y/o explicarlos con las mismas reglas. Lo más probable es que el problema no se circunscriba a la concordancia, sino que implique de manera más general las propias concepciones de tiempo y de modo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994. Impreso.
- Barral, Marcel. *L'imparfait du subjunctif*. Paris: A. & J. Picard, 1980. Imprimé.
- Binnick, Robert. *Time and the Verb. A Guide to Tense & Aspect*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1991. Print.
- Brunot, Ferdinand. *Histoire de la langue française, des origines à 1900*. Tome 3(1). Paris: Librairie Armand Colin, 1911. Imprimé.
- . *La pensée et la langue*. Paris: Masson, 1953. Imprimé.
- Brunot, Ferdinand, et Charles Bruneau. *Précis de grammaire historique de la langue française*. Paris: Masson, 1949. Imprimé.
- Bybee, Joan, y Tracy Terrell. «Análisis semántico del modo en español». *Indicativo y subjuntivo*. Ignacio Bosque (ed.). Madrid: Taurus, 1990. 145-163. Impreso.
- Carrasco Gutiérrez, Ángeles. «La concordancia de tiempos en las gramáticas del español». *Verba* 21 (1994): 113-131. Impreso.
- Chevalier, Jean-Claude. *Grammaire Larousse du français contemporain*. Paris: Larousse, 1994. Imprimé.
- Cohen, Marcel. *Le subjunctif en français contemporain*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1965. Imprimé.
- Confais, Jean-Paul. *Temps, mode aspect. Les approches des morphèmes verbaux et leurs problèmes à l'exemple du français et de l'allemand*. Toulouse: P. U. du Mirail, 2002. Imprimé.
- Conforti, Marielle. «Subjonctif et figuration mentale: une étude diachronique des emplois du subjunctif en français et en italien». *ELIS - Echanges de linguistique en Sorbonne*. Paris: Université Paris Sorbonne, Déc. (2014): 43-60. Imprimé.
- Eggs, Ekkehard. «Zum Gebrauch des Subjonctif im Französischen». *Beiträge zur Linguistik des Französischen*. Thomas Kotschi (Hg.). Tübingen: Narr, 1981. 21-50. Druck.
- Farley, Rodger. «Sequence of Tenses: A useful Principle?». *Hispania* 48 (1965): 549-553. Print.
- . «Time and the Subjunctive in Contemporary Spanish». *Hispania* 53 (1970): 456-475. Print.
- Gili Gaya, Samuel. *Curso Superior de Sintaxis Española*. Barcelona: SPES, 1961. Impreso.

- . *Curso Superior de Sintaxis Española*. Barcelona: VOX, 13^a edición, 1980. Impreso.
- Glatigny, Michel. «Remarques sur le subjonctif». *Le français dans le monde* 122 (1976): 17-25. Imprimé.
- Grevisse, Maurice. *Le bon usage: Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*. Bruxelles: Duculot, 1980. Imprimé.
- . *Le Bon Usage - Grammaire Française*. J. Bruxelles: Duculot, 1993. Imprimé.
- Guillaume, Gustave. *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1929. Imprimé.
- . *Leçons de linguistiques de Gustave Guillaume*. Volume 4. Laval: Presses de l'Université de Laval, 1948-1949 [1974]. Imprimé.
- Hanssen, Federico. *Gramática histórica de la lengua castellana*. Tübingen: Max Niemeyer, 1913. Impreso.
- Havu, Eva. *De l'emploi du subjonctif passé*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1996. Imprimé.
- Lindqvist, Christina. *L'emploi temporel dans la complétive au subjonctif introduite par un temps du passé en français contemporain*. Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1979. Imprimé.
- Luján, Marta. «Clitic Promotion and Mood in Spanish Verbal Complements». *Linguistics* 18 (1980): 381-484. Print.
- Moignet, Gérard. *Essai sur le mode subjonctif en latin postclassique et en ancien français*. Tomes I+II. Paris: PUF, 1959. Imprimé.
- Obaid, Antonio. «A sequence of Tenses? -What Sequence of Tenses?». *Hispania* 50 (1967): 112-119. Print.
- Padilla Rivera, José Antonio. *On the definition of Binding Domains in Spanish: The Roles of the Binding Theory Module and the Lexicon*. Doctoral dissertation. Cornell University, 1985. Print.
- Pamies, Antonio, y Miroslav Valeš. *El subjuntivo español y su equivalencia en checo*. Granada: Granada Lingvistica / Educatori, 2015. Impreso.
- Picallo, Carme. «The Infl. Node and the Null Subject Parameter». *Linguistic Inquiry* 15 (1984): 75-102. Print.
- Poisson-Quinton, Sylvie, Reine Mimran, et M. Mahého-Le Coadic. *Grammaire expliquée du français*. Paris: Clé International, 2002. Imprimé.
- Real Academia Española RAE. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931. Impreso.
- . *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973. Impreso.
- . *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Madrid: Espasa Libros, 2010. Impreso.
- Riegel, Martin, et al. *Grammaire méthodique du français*. Paris: P.U.F., 1994. Imprimé.
- . *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF, 1998. Imprimé.

- Rivero, Ma Luisa. «Mood and Presupposition in Spanish». *Foundations of Language* 7 (1971): 305-336. Print.
- Rojo, Guillermo. «La correlación temporal.» *Verba* 3 (1976): 65-89. Impreso.
- Rosier, Laurence, et Marc Wilmet. «La ‘concordance des temps’ revisitée ou de la ‘concordance’ à la ‘convergence’». *Langue française* 138 (2003): 97-110. Web. 25.03.2019.
- Rothe, Wolfgang. *Strukturen des Konjunktivs im Französischen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1967. Druck.
- Suñer, Margarita, y José Antonio Padilla Rivera. «Concordancia temporal y subjuntivo». *Indicativo y subjuntivo*. Ignacio Bosque (ed.). Madrid: Taurus, 1990. 185-201. Impreso.
- Veiga, Alexandre. «El presente histórico como hecho de sistema verbal.» *Verba* 14 (1987): 169-216. Impreso.
- . «Condicionales, concesivas y modo verbal en español.» Anexo 34 de *Verba* (1991). Impreso.
- Warnant, Léon. «Le subjonctif imparfait en français et en wallon.» *Le français moderne* XLII (1974): 43-69. Imprimé.
- Wunderli, Peter. *Die Teilaktualisierung des Verbalgeschehens (Subjonctif) im Mittelfranzösischen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1970. Druck.
- . *Modus und Tempus*. Tübingen: Gunter Narr, 1976. Druck.

CORPUS DE TRADUCCIONES

- Segond, Louis. *Bible*. Traduction française. London British and Foreign Bible Society, 1910 [1880]. Web. 25.03.2019.
- Calvin, Jean. *Bible*. Traduction française. Genève: Jérémie des planches, 1588 [1551]. Web. 22.02.2019.
- Conferencia Episcopal Española. *Sagrada Biblia*. Versión oficial. Edición popular. Madrid: CEE, 2011. Impreso.

Fecha de recepción: 02 de octubre de 2019

Fecha de aceptación: 03 de mayo de 2020



LITERATURA

Joan Manuel Soldevilla Albertí¹
Institut Ramon Muntaner de Figueres
España

LA MAÑANA DE SAN JUAN; LA PERVIVENCIA DE UN EPISODIO CERVANTINO EN LA NARRATIVA BARCELONESA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Resumen

Don Quijote llega a Barcelona la mañana de San Juan, una fiesta tradicional cristiana que había adaptado antiguas fiestas populares que celebraban el solsticio de verano. Para subrayar que sus personajes iban a vivir los momentos decisivos de sus aventuras, Cervantes quiso que su llegada tuviese lugar en fecha tan simbólica. A mediados del siglo XX, cuatro novelistas fundamentales de la literatura española como han sido Carmen Laforet, Luis Romero, Juan Marsé y Eduardo Mendoza retomaron el motivo forjado por Cervantes y lo incorporaron a algunos de sus títulos decisivos. Este artículo rastrea y analiza la pervivencia de la madrugada de San Juan barcelonesa en *Nada*, *La noria*, *Últimas tardes con Teresa* y *La verdad sobre el caso Savolta*.

Palabras clave: Don Quijote, Carmen Laforet, Luis Romero, Juan Marsé, Eduardo Mendoza.

SUNRISE ON SAINT JOHN'S DAY. THE SURVIVAL OF A CERVANTINE EPISODE IN THE BARCELONESE NARRATIVE OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Summary

Don Quixote arrives in Barcelona at sunrise on Saint John's day, a traditional Christian festivity that had adapted some ancient popular festivals which celebrated the summer solstice. That context was a clear foreboding that Cervantes' characters were to live the turning points of their adventures: Cervantes intended them to arrive to Barcelona on such a symbolic date. In mid-twentieth century, four great Spanish novelists, namely Carmen Laforet, Luis Romero, Juan Marsé and Eduardo Mendoza, retrieved the motif which had been created by Cervantes and used it in some of their major works. This article tracks and

¹ jsoldevi@xtec.cat



analyses the appearance of such a setting as Barcelona at sunrise on Saint's John day in the books *Nada*, *La Noria*, *Últimas tardes con Teresa* and *La verdad sobre el caso Savolta*.

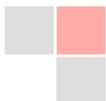
Keywords: Don Quijote, Carmen Laforet, Luis Romero, Juan Marsé, Eduardo Mendoza.

1. Cervantes, don Quijote y la mañana de San Juan.

Barcelona es la ciudad de don Quijote, la única que visita el ingenioso caballero y el lugar donde empieza a morir. A partir de esta evidencia incuestionable, mucho se ha escrito (Canavaggio 1987; Riquer 1989; Riera 2005: 33-43; Micó 2004; García López 2015; Soldevilla 2016) sobre las posibles estancias de Cervantes en la ciudad, sobre el porqué de la significativa presencia de la capital catalana en la narrativa cervantina a partir de 1610, o alrededor de las motivaciones del autor para llevar a su personaje hasta ella; de las más evidentes y explícitas –a saber, diferenciarse del falso Quijote de Avellaneda que había ido a Zaragoza–, a aquellas que querrían subrayar cómo el encuentro con el mar o con una ciudad comercial eran los mejores escenarios para enmarcar la inexorable derrota de un pequeño hacendado manchego de secano que, enloquecido, vivía anclado en un anacronismo imposible y ridículo.

Sea como fuere, la presencia de Barcelona en la novela es tan rotunda como inolvidable para el lector. Y como las cosas inolvidables son las que dejan huella en la memoria, en este artículo queremos rastrear cómo el episodio de la llegada de Don Quijote a Barcelona un 24 de junio ha perdurado en la literatura española hasta nuestros días. Cuando menos, hasta el siglo XX.

Don Quijote y Sancho llegan a Barcelona la mañana de San Juan (Cervantes 2004: 1234). Acompañados de Roque Guinart y de seis de sus hombres son conducidos hasta las puertas de la ciudad amurallada, cuando aún es de noche. El caballero llega a oscuras, en un momento en que, extrañamente, la urbe parece dormir. Muy extrañamente, pues es la noche de San Juan, la más mágica del año. Quizás ha llegado ya a la hora del retiro tras las verbenas y celebraciones, que podemos suponer que las había en aquellos tiempos. «Y no tardó mucho cuando comenzó a descubrirse por los balcones del oriente la faz de la blanca aurora» (Cervantes 2004: 1234). Es la mañana de San Juan, la misma que fascinó y embrujó al Conde Arnaldos del romance medieval y que tanta presencia tuvo en la literatura tradicional. La ciudad se despereza después de una noche breve y cálida; la aurora es mágica, pues no solo surge alegrando «las yerbas y las flores», sino que lo hace en compañía de «chirimías y atabales, ruidos de cascabeles», «trapa, trapa, aparta, aparta» que se oyen surgir desde dentro de la ciudad. El caballero y el escudero ven salir el sol, y quedan fascinados ante el mar que contemplan por primera vez, y que «pareciéoles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera», comentario irónico que deja clara la mirada cervantina sobre la realidad y sus personajes. El día estalla, literalmente,



y las banderas ondean al viento; desde los cañones de las galeras y desde tierra se dispara «infinita artillería» (Cervantes 2004: 1235), la alegría y el goce parecen imponerse. «El mar alegre, la tierra jocunda, el día claro solo tal vez turbio del humo de la artillería» (Cervantes 2004: 1235) acompaña la llegada de nuestros héroes. La jornada es vibrante, la luz se impone, el olor de la pólvora festiva se entremezcla con los ruidos del ir y venir de las gentes, que corren, que salen a celebrar la festividad, que se engalanan para tal ocasión.

La llegada en fecha tan señalada no es baladí; más allá de las hipótesis que formulan una posible estancia de Cervantes en Barcelona en día tan singular y señero, y que luego él quiso evocar en este pasaje (Riera 2005: 33-43), lo que está claro es que esta celebración popular conmemoraba y conmemora la llegada del solsticio de verano siendo de esta manera una fiesta cargada de profundo simbolismo. En ella se celebra el esplendor de la naturaleza y la generosidad de sus frutos, se convierte en un canto al amor y a los nuevos tiempos de la luz donde el imperio del sol será rotundo. Momento, pues, de metamorfosis y transformación, de cambios definitivos e irreversibles como los que va a vivir, a partir de ese momento, don Quijote.

De todos es sabido que el santoral cristiano adaptó las celebraciones paganas al nuevo orden religioso y quiso incorporarlas, transformándolas en efemérides de la nueva religión. Así se hizo con la festividad de San Juan, el día más largo del año, donde quedaron, eso sí, rémoras precristianas tan potentes como son, por ejemplo, las hogueras que en el siglo XXI, aunque reguladas y controladas según corresponde a la sensibilidad de nuestros tiempos, perduran en infinidad de poblaciones españolas.

Joan Amades, el folklorista que en los años cincuenta del pasado siglo recogió en su monumental *Costumari català* gran parte de las tradiciones populares catalanas, subraya cómo Cervantes no hizo ninguna referencia a esas hogueras en día tan señalado:

És molt remarcable que Cervantes fa arribar don Quixot a Barcelona la vigília de Sant Joan i no explica que s'encenguessin focs. En altres dues obres en què situa els personatges a Barcelona, durant la data d'avui, tampoc no diu res de les fogueres. Aquest detall porta a creure que possiblement a les darreries del segle XVI no es devien encendre fogueres dins el clos de la ciutat, i és probable que si se n'encenien per les pagesies dels voltants, no devien tenir gaire importància quan aquell eminent escriptor, tan bon pintor de costums, no en fa la més mínima referència.² (Amades 1983: 33)

² «Es muy remarcable que Cervantes hace que don Quijote llegue a Barcelona la vigilia de San Juan y no explica que se encendiesen hogueras. En otras dos obras en las que sitúa los personajes en Barcelona en esa fecha, tampoco dice nada de las hogueras. Este detalle lleva a considerar que, posiblemente, a finales del siglo XVI no se debían de encender dentro del recinto de la ciudad, y es probable que si se encendían por los campos cercanos, no debían de tener mucha importancia cuando aquel eminente escritor, tan buen pintor de costumbres, no hace la más mínima referencia.» (Trad.a.)

Amades sostiene (1983: 33) que, seguramente, el miedo a los incendios propició que esas hogueras, ritual simbólico donde se quema el pasado y se renace a una nueva vida, se encendiesen fuera del núcleo urbano, aunque también subraya cómo la costumbre se fue extendiendo intramuros hasta el punto de que en 1789 tuvieron que ser prohibidas en Barcelona para evitar males mayores.

Don Quijote llega a la ciudad y asiste en primera línea a la sorprendente fiesta que conmemora la jornada; contemplando cómo las galeras, hasta hacía poco amarradas:

Comenzaron a moverse y a hacer un modo de escaramuza por las sosegadas aguas, correspondiéndoles casi al mismo modo infinitos caballeros que de la ciudad sobre hermosos caballos y con vistosas libreas salían. Los soldados de las galeras disparaban infinita artillería, a quien respondían los que estaban en las murallas y fuertes de la ciudad, y la artillería gruesa con espantoso estruendo rompía los vientos, a quien respondían los cañones de cruzía de las galeras. (Cervantes 2004: 1235)

La pirotecnia se pone al servicio del festejo como aún hoy ocurre en las fiestas de San Juan que se celebran en tantas poblaciones mediterráneas y, específicamente, en Barcelona. La algarabía, el goce, se expande en todas las gentes, y por eso no es extraño que unos pillastres, unos golfillos callejeros que se divierten en mañana tan ruidosa, al ver entrar a personajes tan pintorescos y cómicos como el caballero y su escudero se diviertan gastándoles una broma.

(...) y los muchachos que son más malos que el malo, dos dellos traviosos y atrevidos se entraron por toda la gente y, alzando el uno de la cola del rucio y el otro la de Rocinante, les pusieron y encajaron sendos manojos de aliagas. Sintieron los pobres animales las nuevas espuelas y, apretando las colas, aumentaron su disgusto de manera que, dando mil corcovos, dieron con sus dueños en tierra. Don Quijote, corrido y afrentado, acudió a quitar el plumaje de la cola de su matalote, y Sancho, el de su rucio. (Cervantes 2004: 1236)

Algo de mascarada, de fiesta popular tiene esta recepción, pues en medio de las explosiones y atabales, la caída de don Quijote y Sancho parece una celebración más. Sí que surge la intención de castigar a esos gamberros, pero consiguen escapar porque «se encerraron entre más de otros mil que les seguían». Más allá de la hipérbole, es evidente que la jarana es monumental y por eso la fiesta debe continuar, es por ello que «Volvieron a subir don Quijote y Sancho; con el mismo aplauso y música llegaron a la casa de su guía.» (Cervantes 2004: 1237)

En la novela irrumpe el mar, entramos en la ciudad, cambiamos de escenario, de entorno, de realidad; nos acercamos al desenlace de la novela y a la derrota y muerte del caballero: ha llegado el momento de la transformación. Para marcar un momento tan trascendental, don Quijote debe entrar en la ciudad en el momento en que cambia el ciclo natural, cuando definitivamente se entra en un nuevo periodo del año y de la vida.



La mañana de San Juan y Barcelona se hermanan definitivamente a partir de este momento y Cervantes crea una extraña conjunción entre la urbe y el solsticio de verano que nos anuncia la llegada de un tiempo de cambios inexorables para sus personajes. Una conjunción de una festividad, símbolo del cambio, y de una ciudad que podremos rastrear aún, trescientos cincuenta años después, en una serie de obras significativas del siglo XX³.

2. La literatura de postguerra. *Nada*.

En 1944 Carmen Laforet ganó la primera edición del Premio Nadal con su novela *Nada*, que vio la luz al año siguiente. Mucho se ha escrito sobre este texto fundamental en la historia de la literatura española del que se ha subrayado, entre otras cosas, su carácter existencialista, la fuerza y originalidad de su voz femenina o su mirada desesperanzada sobre la realidad de una ciudad derrotada. Como de todos es sabido, *Nada* cuenta las peripecias de una chica, Andrea, que llega a Barcelona al poco de acabar la guerra civil para estudiar la carrera de Filosofía y Letras. Instalada en casa de unos parientes trastornados por la contienda, vivirá un complejo y doloroso proceso de crecimiento donde descubrirá la amistad como un valor esencial de la existencia y cómo el ser humano es capaz de lo más sublime y de lo más abyecto.

Si traemos a colación esta novela es por un par de motivos; el primero puede parecer anecdótico, pero es innegable que plantea curiosas coincidencias: Andrea llega a Barcelona y entra en la ciudad por el mismo lugar que lo hizo don Quijote. El caballero manchego llega a la ciudad amurallada de noche, pero por la descripción de las cercanas galeras amarradas, queda claro que entrará a la ciudad por el Portal del Mar, ubicado, más o menos, en la desembocadura de lo que actualmente es la Via Laietana. Andrea llega de noche a la ciudad un día de septiembre, ya dispuesta a empezar el curso, y lo hace en tren, «y con una sonrisa de asombro miraba la gran estación de Francia»; este enclave ferroviario, situado a pocos metros de donde antaño estuvo la puerta de las murallas, se percibe envuelto por «un aire marino, pesado y fresco y a sabiendas de que a mi espalda (...) estaba el mar». La protagonista toma un taxi, en este caso «uno de esos viejos coches de caballos que han vuelto a surgir después de la guerra» y se dirige a la calle de Aribau, donde viven sus familiares. Las indicaciones son escasas, pero bastante claras: «corrí aquella noche por anchas calles vacías y atravesé el corazón de la ciudad hasta que el coche dio la vuelta a la plaza Universidad (...) y enfilamos la calle de Aribau» (Laforet 2010: 71-72). Es decir, emprende el camino desde la avenida del Marquès de l'Argentera,

³ Para una aproximación minuciosa al capítulo LXI de la segunda parte, resulta imprescindible la consulta de las notas y lecturas del tomo segundo -volumen complementario- de la edición de Francisco Rico -Cervantes 2004 - que manejamos.

donde está la estación de Francia, y llega hasta la Via Laietana, que remonta hasta la ronda Sant Pere; allí el taxi le conducirá hasta la plaza de la Universitat, encarando acto seguido la calle de Aribau. Estas son las *anchas calles vacías* que recorre, y aunque es cierto que también podría haber subido por las Ramblas –más alejadas de la estación–, estas, siempre bulliciosas, no se corresponden a lo descrito. Sea como fuere, don Quijote y Andrea entran exactamente por el mismo sitio a la ciudad donde van a aprender lo que es la derrota, la aniquilación física, espiritual y moral. Uno morirá como caballero en sus playas, la otra, renacerá transformada.

El segundo motivo que nos lleva a evocar la novela de Laforet se ciñe más al tema de nuestro artículo. La protagonista vive un año en Barcelona, un curso duro, terrible en muchos casos, pero inolvidable. Tras un crudo invierno y una primavera asfixiante, moralmente devastadora, llega el fin de curso y el anuncio del verano liberador; la ciudad, derrotada, cautiva y desarmada, vive un tiempo de oscuridad, de frío y de miedo, correlato del ánimo de la protagonista, o viceversa. No podemos obviar que Andrea, a pesar de todo, y por extraño que nos parezca, vive una situación de privilegio; se hospeda con su familia, que luchó en el bando de los vencedores –aunque ahora todos sean unos desequilibrados– y, a pesar de su precaria situación económica, está lo suficientemente bien relacionada como para poder emprender estudios en tiempos tan difíciles; por si eso fuera poco, su círculo de amistades, integrado por jóvenes herederos de la alta burguesía catalana, vive inmerso en una cierta opulencia, totalmente alejado del frío y del hambre que ella pasa cotidianamente y de la miseria que envuelve a la mayoría de la población.

La llegada de la noche de San Juan es vivida con intensidad; uno de los muchachos proclama «¡La noche de San Juan es la noche de las brujerías y de los milagros!» (Laforet 2010: 228), y Andrea asiste primero a un intento de declaración amorosa de Pons, el tímido amigo de la universidad que la corteja; poco después, casi se embriaga ante el esplendor de la fiesta observada, desde el sórdido piso en el que vive con sus tíos y abuela, como un imposible estallido de libertad:

Quando llegué a mi casa el aire crepitaba ya, caliente, con el hechizo que tiene esa noche única en el año. Aquella víspera de San Juan me fue imposible dormir. El cielo estaba completamente despejado y sin embargo sentía electricidad en los cabellos y en la punta de los dedos, como si hubiera tormenta. El pecho se me oprimía por mil ensueños y recuerdos.

Me asomé a la ventana de Angustias, en camisón. Vi el cielo enrojecido en varios puntos por el resplandor de las llamas. La misma calle de Aribau ardió en gritos durante mucho tiempo, pues se encendieron dos o tres hogueras en distintos cruces con otras calles. Un rato después, los muchachos saltaron sobre las brasas, con los ojos inyectados por el calor, las chispas y la magia clara del fuego, para oír el nombre de su amada gritado por las cenizas. Luego el griterío se fue acabando. La gente se dispersaba hacia las verbenas. La calle de Aribau se quedó vibrante, enardecida aún y silenciosa. Se oían cohetes lejanos y el cielo sobre las casas estaba herido por regueros luminosos. Yo recordé

las canciones campesinas de la noche de San Juan, la noche buena para enamorarse cogiendo el trébol mágico de los campos caldeados. Estaba acodada en la oscuridad del balcón, espabilada por apasionados deseos e imágenes. Me parecía imposible retirarme de allí. (Laforet 2010: 228-229)

La vida parece renacer en un conjuro mágico, mezcla de brujería y milagro, de paganismo y fiesta religiosa, y algo de ello percibe Andrea cuando, tras una nueva discusión familiar y pasada la noche, despierta cargada de ilusiones y vida:

Atravesé Barcelona en un tranvía. Me acuerdo de que hacía una mañana maravillosa. Todos los jardines de la Bonanova estaban cargados de flores y su belleza apretaba mi espíritu demasiado cargado también. También a mí me parecía desbordar -como desbordaban las lilas, las buganvillas, las madreselvas, por encima de las tapias-, tanto era el cariño, el angustioso miedo que sentía por la vida y por los sueños de mi amiga... Quizá durante toda la historia de nuestra amistad no haya vivido momentos tan bellos y tan pueriles como los de aquel inútil paseo entre los jardines, en la radiante mañana de San Juan... (Laforet 2010: 234)

Poco sabe Andrea que este momento de epifanía se va a desmoronar dramáticamente pocos días después, en la verbena de San Pedro, en la fiesta de Pons, cuando este le confiese que se ha prometido con una prima suya, Nuria, alguien de su posición y clase social. En ese momento la protagonista, desolada, tocará fondo para renacer, lentamente poco después, gracias a su progresivo proceso de madurez y crecimiento.

La mañana de San Juan se convierte en el marco simbólico de la transformación, en ese instante de epifanía donde las hogueras y la fiesta, el esplendor de la luz y de la nueva estación que se inaugura se conjuran para iniciar una nueva etapa en el recorrido vital de Andrea. La mañana del 24 de junio supone la entrada en una nueva era dentro del recorrido de los protagonistas. Y esto ocurre tanto a inicios del siglo XVII o tras una guerra civil que ha devastado ciudades e individuos.

3. La narrativa de los años cincuenta. *La noria*.

Desde Argentina, donde se había desplazado por motivos profesionales, Luis Romero escribió su primera novela, *La noria*, que envió al Premio Nadal. La obra fue reconocida con tan prestigiado galardón y vio la luz en 1952 marcando el desembarco de este autor en el panorama literario español.

En su momento, esta novela supuso una verdadera novedad y de ella se destacó su singular y ágil estructura -en cada secuencia se descubría un protagonista distinto-, y su

dimensión de obra coral, así como su trascendencia en lo que sería la irrupción de la temática social que caracterizaría la narrativa de esa década. La obra gozó de un notable éxito hasta los años setenta, aunque desde entonces ha vivido un sorprendente e injusto olvido. Una reciente reedición (v. Romero 2016) parece querer cambiar esta dinámica. Leída más allá de su coyuntura de gestación y aparición, la novela sorprende por su tempo narrativo y su estilo, certero y controlado, que sabe encontrar un equilibrio entre el poema y la crónica.

La noria cuenta un día en la vida de Barcelona, desde una madrugada hasta la madrugada de la jornada siguiente. Cada capítulo, como decíamos, tiene un protagonista distinto, que aparece acompañado de comparsas que pueblan su pequeño universo; uno de esos comparsas será quien adquirirá la dimensión de protagonista en el capítulo siguiente, y así sucesivamente hasta completar las veinticuatro horas narradas a lo largo de treinta y siete capítulos.

El día escogido es un lunes inconcreto, de finales de primavera, un día anodino y gris en una ciudad que lo es también; pero un día en el que la cercanía de la festividad de San Juan parece ilusionar a alguno de aquellos anodinos y grises personajes que pueblan la ciudad.

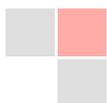
El ferrocarril de Sarriá va casi vacío y se sientan junto a la ventanilla abierta. Da gusto aspirar este aire fresco y húmedo del subterráneo. Berta tiene una voz dulce:

-Papá, he pensado que la víspera de San Juan, que tengo libre, podemos ir al rompeolas a comer la coca, como hicimos hace tres años. ¿Te acuerdas qué bien lo pasamos?

Han parado en Bonanova y ahora arrancan nuevamente; el aire aquí es más puro y trae un perfume de campo o jardín. (Romero 2016: 187)

La acción se sitúa pocos días antes de la verbena y de la festividad, cuando su inminencia propicia que los protagonistas de este capítulo –un anciano abandonado ya hace años por su esposa y la hija de ambos, una abnegada y devota enfermera– preparen la celebración con unas pequeñas dosis de ilusión. Porque a pesar de la visión triste que emana de muchos pasajes del libro, en *La noria* la esperanza sobrevuela la ciudad, como un extraño compañero de cama de un narrador tan omnisciente como misericordioso. A pesar del miedo y la represión que se extienden por las calles, los personajes muestran una notable dignidad para encarar sus derrotas y para ilusionarse, quizás algo ingenuamente, por su futuro. Por eso, de forma harto reveladora, la novela se abre con una madrugada:

Empieza a amanecer. No se sabe cuándo surgió esta leve claridad sobre las azoteas de la ciudad. Una sonoridad desconocida, nueva, vibra en el aire, y en la atmósfera se está produciendo el diario milagro. El reloj de un convento, madrugador y disciplinado da cinco –quizás seis, que tanto vale– campanadas; campanadas de esas que siempre parecen



sonar lejanas. Por un instante se diría que se ha paralizado el curso de las cosas. (Romero 2016: 9)

La protagonista efímera de este primer capítulo es Dorita, una joven prostituta que se despide en las Ramblas de su cliente, un generoso deportista vasco. Empieza la novela con un día cargado de esperanzas, a pesar de la sordidez de la situación. A partir de ese momento se suceden los capítulos, los personajes y las horas: taxistas, secretarias, estraperlistas, estudiantes, jóvenes casaderas, obreros, empresarios, delincuentes o ancianas irán pasándose el testigo y convirtiéndose en protagonistas de breves capítulos que, juntados unos con otros, nos ofrecerán un intenso retrato de la vida.

Pasa el día y pasa la noche hasta que llegamos hasta una madrugada casi mágica que cerrará la novela. En ese capítulo final –de título inequívoco, *El alba*–, el protagonista es un sacerdote, mosén Bruguera, un hombre bueno en el buen sentido de la palabra, misericordioso, que piensa en todos aquellos, feligreses o no, a los que puede ayudar con sus pequeñas acciones cotidianas.

En la ciudad se ha abierto un paréntesis y otra vez las gentes se preparan para lanzarse a la vida. Los más todavía duermen, pero el sol aparecerá dentro de un momento y se abrirán los balcones y volverá la vida a los corazones que reposan. Los carros y los camiones van y vienen ya por las calles, y en algunas cocinas se están calentando los desayunos. El mar se empieza a teñir de rojo, y en la montaña, al otro lado, cantan los pájaros la gloria del Creador. Un pitido lejano anuncia que un tren sale de la estación, o que entra en ella. Las gentes tejerán otra vez sus vidas, sus trabajos, sus deseos, sus odios, sus problemas, sus vidas, sus esperanzas, sus anhelos, sus fatigas, sus mentiras, sus sueños, sus esfuerzos, sus generosidades, sus impulsos, sus ternuras; esta historia se repite variantes hace siglos.

Los domingos se leen desde el presbiterio los sucesos parroquiales: bautizos, matrimonios, defunciones; defunciones, bautizos, matrimonios... En las vidrieras se refleja el primer rayo que se rompe en arco iris por el aire de la iglesia. Acaba de salir el sol. (Romero 2016: 280)

Una mañana del mes de junio, a muy pocos días del día de San Juan, la aurora llega a la ciudad y todo el mundo sale a recibirla. Ocurre alrededor de 1950, y el amanecer es una celebración de la vida y de la esperanza; siglos después de que un hidalgo enloquecido y un sencillo aldeano descubrieran maravillados un nuevo mundo en el que el mar brillaba y las murallas de la ciudad estallaban de alegría, los barceloneses que aún llevan en su ropa y su piel la miseria y el miedo despiertan con la ilusión de vivir y forjar un mundo nuevo.

4. La narrativa de los años sesenta. *Últimas tardes con Teresa*.

En 1965 Juan Marsé recibió por *Últimas tardes con Teresa* el premio Biblioteca Breve que convocaba la editorial Seix Barral. Fue tras haberlo recibido el año anterior Guillermo Cabrera Infante –por *Tres tristes tigres*, titulada inicialmente *Vista de amanecer en el Trópico*– y en 1962 Mario Vargas Llosa por una novela esencial como fue *La ciudad y los perros*; este reconocimiento a la que era la tercera novela de Marsé supuso el arranque definitivo de la carrera literaria de uno de los novelistas esenciales de la segunda mitad del siglo XX.

La historia del Pijoaparte retrató con lucidez, distancia y una buena dosis de crueldad la vida en una Barcelona escindida donde el mundo burgués, el marginal y el de la lucha antifranquista convivían en un extraño y singular territorio en el que la ambigüedad, el miedo, la máscara y los malentendidos parecían definir las relaciones entre los individuos. Marsé retrató ese mundo con pulso firme, con un estilo que rehuía el objetivismo de la narrativa precedente y abogando por una búsqueda expresiva de notable riesgo donde el narrador, irónico y cruel, exprimía el lenguaje para ahondar en las contradicciones de los individuos y de la sociedad que les rodeaba.

La novela relata la carrera del Pijoaparte, un delincuente de baja estofa del barrio del Carmelo que logra seducir a Teresa, una hija de la burguesía barcelonesa comprometida políticamente, la cual cree que el muchacho es un valiente líder obrero que lucha contra la dictadura. La novela arranca la noche de San Juan:

Hay apodosos que ilustran no solamente una manera de vivir, sino también la naturaleza social del mundo en que uno vive.

La noche del 23 de junio de 1956, verbena de San Juan, el llamado Pijoaparte surgió de las sombras de su barrio vestido con un flamante traje de verano color canela; bajó caminando por la carretera del Carmelo hasta la plaza Sanllehy, saltó sobre la primera motocicleta que vio estacionada y que ofrecía ciertas garantías de impunidad (no para robarla, esta vez, sino simplemente para servirse de ella y abandonarla cuando ya no la necesitara) y se lanzó a toda velocidad por las calles hacia Montjuich. Su intención, esa noche, era ir al Pueblo Español, a cuya verbena acudían extranjeras, pero a mitad de camino cambió repentinamente de idea y se dirigió hacia la barriada de San Gervasio. (Marsé 1991: 13)

El pícaro carmelita llegará hasta los barrios pudientes de la ciudad y decidirá colarse en una verbena privada, en una fiesta de los jóvenes herederos de las clases altas barcelonesas donde consigue introducirse gracias a su desparpajo y carácter. A pesar de su osadía, su ingenuidad es manifiesta pues seduce a Maruja, a quien él cree una invitada cuando en realidad es una criada, eso sí, amiga y confidente de Teresa, la bella chica rubia de la que finalmente quedará prendado el Pijoaparte.



La primera secuencia de la novela describe esa fiesta veraniega, los escarceos del protagonista intentando hacerse pasar por quien no es, las sospechas de los asistentes, los juegos de seducción que culminan con una escena erótica y con la llegada inexorable de la mañana de San Juan:

Bailaron y se besaron en lo más húmedo y sombrío del jardín, inquietando a los pájaros, bajo un cielo rojizo que parecía palpitar entre las ramas de las acacias. El joven del Sur dejó de fingir, de repente, las palabras de amor brotaban ardientes de sus labios, traspasadas, devoradas por la fiebre de la sinceridad: aún en las circunstancias en que por su temperamento intrigante se colocaba en el más alto grado de imprudencia, y por muy lejos que le llevaran su capacidad de mentira y su listeza, algo había en él que le confería cierta curiosa concepción de sí mismo, su propio rango y su estatura espiritual, algo que le obligaba, en determinados momentos, a jugar limpio. (...) Allí, bajo las acacias suavemente teñidas de rosa, con la brisa de la madrugada despertando nuevas fragancias en el jardín, el joven del Sur abrazó y besó a la muchacha por última vez, furiosamente, como si se fuera a la guerra. (Marsé 1991: 23)

En esa primera aparición del protagonista, que se nos va a revelar un hábil mentiroso a lo largo de toda la novela, el joven «dejó de fingir», percibe en ese momento una extraña conjunción cósmica que le hace sentirse devorado por la «fiebre de la sinceridad», algo difícil de explicar y que le lleva a «jugar limpio». Manolo, el Pijoaparte, siente la «brisa de la madrugada» del día de San Juan, y en ese momento, de forma intuitiva, sabe que empieza una nueva etapa en su biografía, un nuevo episodio de su vida que él percibe «como si se fuera a la guerra». Aún no puede saber que esa intuición será precisa y certera.

La mañana de San Juan es un momento mágico donde se revelan verdades escondidas, donde se intuyen realidades desconocidas, donde un golfo de arrabal se siente despojado de sus máscaras y, poseído por un extraño afán de sinceridad, descubre que algo va a cambiar en su existencia. Esa pequeña travesura de colarse en una fiesta, mucho menos peligrosa que las actividades delictivas que ya está llevando a cabo el Pijoaparte en una ciudad que empieza a salir lentamente del letargo de la posguerra, va a convertirse en la entrada a una nueva vida: establecerá contacto con los poderosos, intentará, como un Rastignac o un Bel Ami de pacotilla, ascender socialmente con unas expectativas tan ingenuas como simplonas, determinará, al modo de Lazarillo, «arrimarse a los buenos por ser uno de ellos», descubrirá el amor, como es propio en una noche mágica como la de San Juan y, finalmente, él mismo se convertirá en una fantasía quijotesca inventada por los que le rodean, que creen que es quien no es. En definitiva, esa madrugada del día 24 de junio, día de San Juan, marca el inicio del fin del Pijoaparte.

5. La narrativa de la Transición. *La verdad sobre el caso Savolta*.

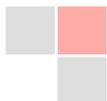
En 1975, coincidiendo con la festividad del Día del Libro, se publicó *La verdad sobre el caso Savolta*, una novela que marcó un hito en la narrativa del siglo pasado y dio inicio a una nueva etapa en la historia de la novela española. Considerada la primera novela de la Transición, esta obra de Eduardo Mendoza supo aunar la herencia de los autores españoles que en los años sesenta buscaban un nuevo lenguaje narrativo, la propia tradición de la novela hispánica y la influencia de los autores del boom de la literatura hispanoamericana. Todo ello filtrado con el talento personal de Mendoza y su voluntad de reivindicar la recuperación de la fábula como elemento necesario en la novela.

La verdad sobre el caso Savolta es una novela que se desarrolla en Barcelona durante los agitados años de la Primera Guerra Mundial. Gánsteres, espías, pistoleros, terroristas, empresarios, visionarios, gitanillas y periodistas se entremezclan en un relato multiforme y calidoscópico caracterizado por una estructura fragmentaria donde se combinan pasajes narrativos con documentos que quieren tener apariencia de reales. Mendoza, un novelista cervantino de pura cepa, parodiando modelos narrativos como la novela rosa, la de aventuras y la policíaca, construyó una compleja narración que lo consagró, con esta primera novela, como una figura emergente de las letras españolas. Su sólida trayectoria posterior confirmó este inicial juicio.

El protagonismo de la obra recae en el personaje de Javier Miranda, un bienintencionado pasante en un despacho de abogados que se ve inmerso en una compleja conjura política y criminal. Este hitchcockiano héroe por accidente se verá convertido en eventual hombre de confianza de un peligroso arribista, el empresario Lepprince. Más allá de la trama política y social que se nos describe, en este artículo queremos subrayar el hilo argumental melodramático que articula uno de los ejes de la novela. En él, Lepprince abusará de la ingenuidad de Miranda y le animará a que se case con María Coral, la bella gitana de la cual el joven oficinista está enamorado, sin saber que, en realidad, todo es un subterfugio, una tapadera, para enmascarar la relación entre el empresario y la muchacha. Esta situación, que nos evoca indefectiblemente la condición de cornudo consentido de Lázaro de Tormes, será revelada al héroe por su propia esposa en la noche mágica por excelencia: «Una noche de junio, verbena de San Juan, los acontecimientos se precipitaron». (Mendoza 2015: 395)

En esa noche de verdades y revelaciones, María le desvela su humillante condición, lo que provoca que Miranda se vaya de casa y se lance, desolado, a vagar por las calles de una ciudad que vive una fiesta desenfadada:

Me levanté sin decir palabra y salí de la estancia. Tomé la puerta y me largué a la calle. Frente a la casa, en mitad de la calzada, ardía una pira verbenera. Se oían explosiones y relampagueaban en el cielo los cohetes; sonaban charangas, circulaban en todas



direcciones gentes vestidas de gala, cubiertos algunos con antifaces y máscaras. Sumido aún en una sustancial estupefacción, recorrí la ciudad entre el bullicio general y di con mis pasos en las Ramblas, que parecían una sala de baile, un circo y un manicomio. (Mendoza 2015: 398)

Coincidirá con un viejo amigo, Perico Serramadriles, quien le acabará de desvelar la realidad que desconocía: todo su círculo de amistades sabía de esta situación que pensaban que él consentía. La revelación llevará a Miranda a querer olvidar, momentáneamente, la verdad, y pasará una noche también desenfadada en una verbena organizada en la azotea de un edificio por un grupo de desconocidos. La fiesta, grotesca y esperpéntica, le llevará, con más pena que gloria, hasta el alba, hasta la mañana de San Juan:

Recuerdo que me bebí los fondos de todas las botellas y que derroché verborrea, con lo cual me quedé tranquilo.

Clareaba cuando llegué a casa. (Mendoza 2015: 404)

En esa madrugada y tras franquear su puerta se encontrará con un panorama terrible: el intento de suicidio de María, que abriendo la espita del gas habrá intentado quitarse la vida. Miranda la llevará hasta el hospital –«Las calles estaban desiertas. En la encrucijada humeaban las brasas de la fogata extinta» (Mendoza 2015: 405)– donde, finalmente, podrá ser atendida con cierta discreción y se recuperará. Días después, en un diálogo de raíz folletinesca, María le confesará su amor al tiempo que los dos enamorados formularán su proyecto de marcharse y empezar una nueva vida en América. Una fantasía que, finalmente y tras bizantinos avatares, se hará realidad.

En la mañana de San Juan nacen una nueva María Coral y un nuevo Javier Miranda. Su amor, que solo era una mascarada, una pantomima, se transforma en verdad y brota poderoso de entre las cenizas de las hogueras y del suicidio. En esa madrugada singular, el protagonista, extraviado y desconcertado, ingenuo e idealista, salva a su amada para después descubrir que esta le quiere: el melodrama está servido. En esa noche mágica, una vez más, surgen las verdades, por dolorosas que sean, y en esa madrugada la vida renace como nunca.

6. Conclusiones

Cervantes recoge un motivo literario tradicional de una fuerza y contundencia extraordinarias y lo sitúa en la Ciudad Condal. El amanecer en Barcelona de la mañana de San Juan se nos desvela como un momento único, una epifanía donde la fiesta y el

descubrimiento de nuevas realidades se convierten en el pórtico de entrada a una transformación. Don Quijote llega a la ciudad la mañana de San Juan, y a partir de ese momento el mundo cambiará definitivamente para el ingenioso caballero.

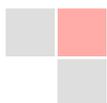
Pasan los siglos y la celebración sigue viva, evoluciona, como corresponde a la transformación de la ciudad, que derriba sus murallas y se expande hasta convertirse en una de las capitales fundamentales del Mediterráneo. Pasan las guerras, las hambrunas y las epidemias que castigan Barcelona con crueldad, pero la mañana que celebra el solsticio de verano se mantiene como un canto a la llegada de una nueva etapa. En la cruda posguerra, Andrea percibe esa mañana como uno de esos escasos momentos de plenitud que tiene la oportunidad de vivir en la carcomida ciudad. Unos anónimos personajes de la Barcelona de los años cincuenta observan el amanecer de un día de junio con la esperanza de empezar una nueva vida, siempre igual, pero siempre distinta a la ya vivida. Unos años después, el Pijoaparte descubre que hay vida más allá de la mentira y del engaño, que existe la sinceridad, y que esa verdad solo puede ser revelada en la madrugada de San Juan. En un texto escrito a las puertas de la Transición, un joven desconcertado como Javier Miranda descubre la verdad y, tras una noche de renacimiento, salva a su amada y descubre el verdadero amor en esa mañana mágica.

En cuatro décadas distintas, cuatro de los más importantes novelistas catalanes de la literatura española del siglo XX como han sido Carmen Laforet, Luis Romero, Juan Marsé y Eduardo Mendoza, decidieron que en sus primeras novelas –o cuando menos, en sus primeras novelas significativas y trascendentes– apareciese la mañana de San Juan en Barcelona como un momento decisivo para la evolución de sus personajes, de igual manera como lo había hecho Cervantes para enmarcar la llegada de don Quijote a la ciudad donde iba a sufrir su derrota definitiva.

Más allá de influencias directas o inconscientes, de homenajes o casualidades, el motivo tradicional que aparece en el *Quijote* y es situado por Cervantes en la capital catalana perdura a lo largo de los siglos con idéntica carga de simbolismo, con la misma intensidad expresiva; la vigencia de un autor no solo se mide por su perdurar a través de los siglos sino también por su capacidad de incidir en los autores posteriores. Escritores barceloneses del siglo XX retomaron en sus ficciones el motivo de la madrugada de San Juan con análogo espíritu al de Cervantes y demostraron, una vez más, la vigencia prodigiosa del autor del *Quijote*.

BIBLIOGRAFÍA

- Amades, Joan. *Costumari català*. Barcelona: Salvat Editores/Edicions 62, 1983. Imprès.
Belmonte Serrano, José, y José Manuel López de Abiada (eds). *Nuevas tardes con Marsé. Estudios sobre la obra literaria de Juan Marsé*. Murcia: Nausicaä, 2002. Impreso.



- Caballé, Anna, e Israel Rolón. *Carmen Laforet, Una mujer en fuga*. Barcelona: RBA, 2010. Impreso.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Vol. 2. Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, 2004. Impreso.
- García López, Jorge. *Cervantes: la figura en el tapiz*. Barcelona: Pasado y presente, 2015. Impreso.
- Giménez Micó, María Jose. *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*. Madrid: Pliegos, 2000. Impreso.
- Gracia, Jordi, y Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española. Vol. 7. Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*. Madrid: Crítica, 2011. Impreso.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Domingo Ródenas de Moya (ed). Madrid: Editorial Crítica, 2001. Impreso.
- . *Nada*. Rosa Navarro Durán (introd). Jorge García López (rev). Barcelona: Destino, 2010. Impreso.
- Marsé, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 1991. Impreso.
- . *Cuentos completos*. Enrique Turpin (ed). Madrid: Espasa, 2003. Impreso.
- . *Ronda del Guinardó*. Fernando Valls (ed). Madrid: Crítica, 2005. Impreso.
- . *Si te dicen que caí*. Ana Rodríguez Fischer, Marcelino Jiménez (ed). Madrid: Cátedra, 2010. Impreso.
- Martínez Cachero, José María. *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Editorial Castalia, 1985. Impreso.
- Mendoza, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. Ana Rodríguez Fischer (ed). Barcelona: Planeta, 2015. Impreso.
- Micó, José María. *Don Quijote en Barcelona*. Barcelona: Península, 2004. Impreso.
- Moix, Llàtzer. *Mundo Mendoza*. Barcelona: Seix Barral, 2006. Impreso.
- Riera, Carme. «Cervantes, el Quijote y Barcelona (Hipótesis de una estancia barcelonesa de Cervantes en 1571)». *Anales Cervantinos XXXVII* (2005): 33-43. Impreso.
- Riera, Carme (ed). *El Quijote y Barcelona*. Barcelona: Lunwerg, 2005. Impreso.
- Riquer, Martín de. *Cervantes en Barcelona*. Barcelona: Sirmio, 1989. Impreso.
- Roger, Isabel M. «Don Quijote y Roque Guinart frente al estilo de vida de los poderosos». *Anales Cervantinos XLVIII* (2016): 183-201. Impreso.
- Rodríguez Fischer, Ana (ed). *Ronda Marsé*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. Impreso.
- Romero, Luis. *La noria*. Barcelona: Comanegra, 2016. Impreso.
- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid: Alhambra, 1980. Impreso.
- . *La novela española durante el franquismo*. Madrid: Gredos, 2010. Impreso.

- . «Luis Romero y el testimonio crítico». *Los otros*. Luis Romero. Barcelona: Calambur, 2016. 9-31. Impreso.
- Sobejano, Gonzalo. *La novela española de nuestro tiempo: En busca del pueblo perdido*. Madrid: Mare Nostrum, 2005. Impreso.
- Soldevilla, Joan Manuel. *Don Quijote en Barcelona. La ciudad imaginada*. Figueres: Cal·lígraf, 2016. Impreso.

Fecha de recepción: 07 de agosto de 2019
Fecha de aceptación: 09 de mayo de 2020



UDC: 821.134.2.09-1 Alberti R.
821.134.2(83).09-1 Neruda P.
821.134.2(82).09-1 Gironde O.

DOI: <https://doi.org/10.18485/beoiber.2020.4.1.3>

Isidora Kalović¹
*Doctoranda en la Universidad de Belgrado
Serbia*

LA IMAGEN DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LA POESÍA VANGUARDISTA: EL CASO DE RAFAEL ALBERTI, PABLO NERUDA Y OLIVERIO GIRONDO²

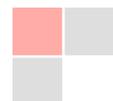
Resumen

La Guerra Civil española es un suceso que se convirtió en tema de muchas obras vanguardistas. Obviamente, las vidas mismas de poetas de España cambiaron mucho por el suceso mencionado, incluso la mayoría de ellos siguió su vida en el exilio. Empero, los poetas latinoamericanos se encontraron afectados también. Tratando de responder a la pregunta: ¿Cuál es la razón de esto?, comentaremos las influencias a los poetas latinoamericanos para elaborar este tema. Se abre, entonces, la cuestión de la estrecha relación entre la lengua y la identidad, porque se supone que la lengua es el enlace más fuerte e importante entre los poetas latinoamericanos y su “patria europea” – España. En los casos de tres poetas, de España, Chile y Argentina, analizaremos las semejanzas y las diferencias entre sus visiones de dicha guerra. En el trabajo nos centraremos en los poemas «Galope» de Alberti, «Explico algunas cosas» de Neruda y en el relato de Gironde llamado «Interlunio». La reiteración de este tema en las obras vanguardistas exige que nos demos cuenta de su importancia y el análisis comparativo ofrece una distinción de los aspectos universales y locales de su elaboración. Lo dicho es, al mismo tiempo, el objetivo de nuestro trabajo: acentuar la importancia del tema de la guerra que sucedió en España y analizar su elaboración por parte de tres poetas cuidadosamente seleccionados.

Palabras clave: Guerra Civil española, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Oliverio Gironde, poema.

¹ isidorakalovic@gmail.com

² La idea principal de este trabajo fue presentada en el I Coloquio Internacional «1927-2017: Herencias, balances, traducciones y relecturas de la Vanguardia Internacional» en septiembre de 2017 en Roma.



THE IMAGE OF THE SPANISH CIVIL WAR IN AVANT-GARDE POETRY: THE CASE OF RAFAEL ALBERTI, PABLO NERUDA AND OLIVERIO GIRONDO

Summary

The Spanish Civil War is an event that became the subject of many avant-garde works. The lives of poets in Spain were affected by the aforementioned event, most of the Spanish poets continued their life in exile. However, Latin American poets were also affected. Trying to answer the question: What is the reason for this?, we will comment on the influences on Latin American poets to elaborate on this theme. Then, the question of the close relationship between language and identity opens up because language is supposed to be the strongest and most important link between Latin American poets and their "European homeland" - Spain. In the cases of three poets, from Spain, Chile, and Argentina, we will analyze the similarities and differences between their visions of this war. In the paper, we will focus on the poem "Galope" by Alberti, "Explico algunas cosas" by Neruda, and Girondo's story called "Interlunio". The reiteration of this theme in avant-garde works demands that we realize its importance and the comparative analysis offers a distinction between the universal and local aspects of its elaboration. That is at the same time the objective of our work - to emphasize the importance of the theme of the war that happened in Spain and to analyze its elaboration by three carefully selected poets.

Keywords: The Spanish Civil War, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Oliverio Girondo, poem.

La Guerra Civil española (1936-1939) es el suceso histórico que vinculó temáticamente la poesía de ambos lados del Atlántico y que dejó una importante huella en las obras de poetas vanguardistas. Se trata de un evento crucial en la historia de la España del siglo XX, un hecho importantísimo para la historia europea de esa época también. Por eso, no sorprende la abundancia de obras literarias que tratan este tema, ya que la guerra misma es un acontecimiento que cambia las vidas de las personas inmiscuidas y si nos referimos a una guerra civil, toda la nación queda afectada. Parece que los ejemplos de temática bélica se pueden encontrar desgraciadamente en cada literatura nacional, tenemos otro ejemplo en la literatura, incluso toda la obra artística serbia que desde hace más de dos décadas no para de tratar el tema de la guerra en la antigua Yugoslavia.³ Los rastros que quedan después de estos terribles acontecimientos duran mucho y obviamente afectan la obra artística.

En este artículo analizamos la obra del poeta español, Rafael Alberti, del poeta chileno, Pablo Neruda y del poeta argentino, Oliverio Girondo. Cada escritor representa diferente grado de relación con España y con la guerra de los años 30. Además, cada uno escribe sobre la Guerra Civil española de diferente manera y la incluye en su obra en diferente grado y por razones distintas. Rafael Alberti es el representante más cercano a

³ Películas: *Ubistvo s predumišljajem* (1995), *Lepa sela lepo gore* (1996), *Spasitelj* (1998), *Ničija zemlja* (2001), *Turneja* (2008), *Krugovi* (2013), etc.

Libros: *Bila jednom jedna zemlja* de Dušan Kovačević (1995), *Ko je ubio Katarinu* de Vuk Drašković (2017), etc.

la Guerra Civil española. Pablo Neruda es un representante hispanoamericano que tuvo una experiencia personal de la situación bélica española. Al final, Oliverio Girondo representa a un escritor hispanoamericano que visitó España en el año 1923 y hasta 1948 no viajó a Europa, de hecho, no tuvo una experiencia próxima del acontecimiento mencionado. No es nada raro que un poeta andaluz, miembro del partido Comunista de España que se exilió tras la Guerra Civil española, Rafael Alberti, escribiera poemas sobre el acontecimiento mencionado, pero queda la cuestión ¿por qué se extiende el interés por este tema a América Latina, o sea a la literatura hispanoamericana?

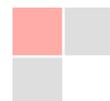
Neruda no es el único poeta vanguardista hispanoamericano que escribió sobre esta etapa para que podamos decir que es una excepción debida a su itinerario personal o vital, hay muchos otros escritores que trataron este tema, tal y como el ya mencionado Oliverio Girondo de Argentina, César Vallejo de Perú, Vicente Huidobro de Chile, Octavio Paz de México, etc. Hay una base que acerca a los hispanoamericanos a los sucesos que pasan en España y esa base, según nuestra opinión, es la lengua misma, que vincula estrechamente España y sus antiguas colonias. La lengua española en la que escriben sus versos o frases los autores hispanoamericanos, forma parte de su identidad y por eso les afecta más lo que pasa en España que en otros sitios del mundo. Entonces la íntima vinculación entre el lenguaje y la identidad es, según nuestra opinión, la razón principal de observar y sentir la Guerra Civil española tan cercana incluso de la otra parte del Atlántico. Entre diferentes observaciones sobre la lengua y la identidad destacamos la de Sabine Ulibarrí del año 1973:

In the beginning was the Word. And the Word was made flesh. It was so in the beginning and it is so today. The language, the Word, carries within it the history, the culture, the traditions, the very life of a people, the flesh. Language is the people. We cannot even conceive of a people without a language, or a language without a people. The two are one and the same. To know one is to know the other.⁴ (Ulibarrí *apud* Roberts 2009: 47)

La lengua define lo que somos, nos une y habilita el mejor entendimiento de una cultura, tradición, historia e incluso, toda la nación. Por eso, hipotéticamente, no existe ningún obstáculo que complique el entendimiento de los sucesos que pasan en España por parte de los hispanoamericanos y viceversa. Consideramos la lengua como la razón principal del gran interés de los poetas hispanoamericanos por este tema.

Nosotros, además, vamos a entrar un poco en el proceso de la creación literaria y encontramos la descripción del proceso de la creación narrativa que Vargas Llosa (1971: 87) dio en su tesis doctoral *García Márquez: historia de un deicidio* que incluye la teoría de

⁴ «En el principio era la Palabra. Y la Palabra se hizo carne. Así era al principio y así es hoy. El lenguaje, la Palabra, lleva dentro de sí la historia, la cultura, las tradiciones, la vida misma de un pueblo, la carne. El lenguaje es la gente. Ni siquiera podemos concebir un pueblo sin un idioma, o un idioma sin un pueblo. Los dos son uno y lo mismo. Conocer uno es conocer al otro.» (Traducción hecha por la autora del artículo.)



los demonios de un novelista. Esta teoría se puede extender a toda la creación artística y la encontramos incluso más conveniente para los poemas y relatos que tratan un tema bélico y representan la actitud íntima del escritor. Algunas partes de dicha teoría nos pueden servir para tratar de contestar a la pregunta principal. En la teoría vargasllosiana existen tres tipos de demonios que puedan provocar el acto de construir una obra artística: personales, históricos y culturales. ¿Por qué son importantes los demonios de un escritor? Porque, según Vargas Llosa:

El proceso de la creación narrativa es la transformación del “demonio” en “tema” [...] Un escritor no elige sus temas, los temas lo eligen a él. [...] Un hombre no elige sus “demonios”: le ocurren ciertas cosas, algunas lo hieren tanto que lo llevan, locamente, a negar la realidad y a querer reemplazarla. (Vargas Llosa 1971: 87, 94)

Los demonios personales pueden ser «experiencias que afectaron específicamente a la persona del suplantador de Dios», o sea, al escritor, «los demonios históricos pueden ser sucesos que afectaron o patrimonio de la sociedad del escritor o de su tiempo» y los demonios culturales pueden ser «experiencias indirectas de la realidad real, reflejadas en mitología, el arte o la literatura» (Vargas Llosa 1971: 87-94). Según Vargas Llosa (1993: 150), un escritor normalmente transforma su experiencia personal a la obra ficticia, por lo cual considera que la experiencia o cualquier otro demonio del escritor representa la base de una obra artística. Por lo dicho, los demonios que provocan la creación artística, siempre traen consigo una parte de escritor en la obra artística.

Hablando de Rafael Alberti, notamos que su exilio es obviamente un demonio personal y la guerra misma es el demonio histórico, según la teoría de Vargas Llosa. Considerando el caso de Pablo Neruda, veremos que en su poema «Explico algunas cosas», el poeta representa su residencia en Madrid donde vivió a la hora de desempeñar su función de cónsul desde 1934, la denomina «mi casa» y a su amigo Federico García Lorca lo designa como «mi hermano»:

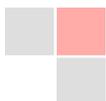
Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos.

Raúl, te acuerdas?

Te acuerdas, Rafael?

Federico, te acuerdas
debajo de la tierra,
te acuerdas de **mi casa** con balcones en donde
la luz de junio ahogaba flores en tu boca?

Hermano, hermano (Neruda 2011; lo subrayado es nuestro)



Y más allá:

Generales

traidores:

mirad **mi casa** muerta,

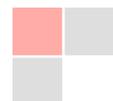
mirad España rota (Neruda 2011; lo subrayado es nuestro)

Vemos que Neruda habla sobre aspectos personales de la Guerra Civil española, que le afectan personalmente a él. Además, el suceso histórico marcó esta época de su vida ideológica y personalmente y lo podemos considerar como un demonio histórico también. Gironde, distanciado, escribe sobre la guerra afectado por los demonios históricos y culturales, porque suponemos que el contacto con los textos ya escritos creó una parte de su imagen del hecho. De lo dicho, podemos notar que los escritores hispanoamericanos pueden sentir lo que pasa en España como su demonio personal, histórico o cultural porque la literatura que tuvo mayor influencia sobre los escritores hispanoamericanos era española. Aunque Gironde era comprometido con «el lenguaje y literatura americanos» y apoyaba la liberación de América Latina de todos los impuestos europeos (Rizzo-Vast 2001: 118), la lengua es el vínculo más fuerte para despertar su interés por este tema.

Otro vínculo importante para este tema y autores que analizamos, es la ideología. Rafael Alberti era republicano, elegido diputado por el Partido Comunista de España. Pablo Neruda y Oliverio Gironde tuvieron la misma actitud ideológica. Pablo Neruda participó en la vida política más que Gironde. Las voces literarias de Pablo Neruda y César Vallejo contribuyeron a los esfuerzos republicanos ya que los intelectuales hispanoamericanos miraban más allá de la España conquistadora y del resultante colonialismo cultural y apoyaron al primer intento de «hispanizar» el marxismo (Zee 2011). Los tres poetas que tratan este tema durante la guerra escriben textos comprometidos. El arte se convierte en una herramienta para influir a la sociedad:

El arte se ponía al servicio de la sociedad y escritores de muy distintas nacionalidades se aunaban en el sueño de restablecer las libertades usurpadas. Los escritores hispanoamericanos, por su identidad lingüística y proximidad, podríamos llamar "visceral", hacia el pueblo español, tampoco se mantendrían al margen. (Vázquez 1996: 529)

Podemos decir que los poemas de Alberti y Neruda son más comprometidos que el relato de Gironde en el que el escritor da una imagen triste de Europa y se lamenta por los sucesos acontecidos. En el caso de Alberti que recitó este poema a los soldados, no hay que explicar el compromiso literario. En el caso de Pablo Neruda, concretamente en su



poema «Explico algunas cosas» usa la Guerra Civil española no solamente para condenarla, sino también para explicar el cambio de su poesía:

PREGUNTARÉIS: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros? (Neruda 2011)

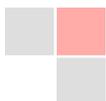
La Guerra Civil española transformó su poesía y su existencia (Amorós 2015). Se puede notar una transición de la poesía surrealista a una poesía de lenguaje coloquial e inmediato con la misión didáctica y propagandística (Operé 2006: 53). Deja el aspecto individual de su poesía y escribe para la sociedad, porque según él, la poesía es la parte de la solución (Caballero, Migliore 2014: 294). Además, en vez de tratar temas bellos, le ocupan temas sangrientos:

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?
Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles! (Neruda 2011)

El cambio de su poesía hacia la literatura comprometida se refleja en todo el poemario sobre la Guerra Civil:

España en el corazón será el reflejo de un poeta indignado que reaccione ante la guerra agresivamente. Consciente del poder de la palabra, y en base a sus experiencias biográficas, concebirá su poesía como oficio. La utilidad de la poesía, concebida como "instrumento", le lleva, pues, a depurar su lenguaje poético hasta alcanzar las cotas de lo que él llama una "poesía impura". (Vázquez 1996: 535)

Otra pregunta importante para este tema es ¿qué y cómo escribieron los escritores sobre la Guerra Civil española? En el trabajo nos centraremos en los poemas «Galope» de Alberti, «Explico algunas cosas» de Neruda y en el relato de Girondo llamado «Interlunio». La imagen más llamativa después de leer estas tres obras es la imagen de la muerte, lo que es normal porque la muerte es algo cotidiano, pero lo más terrible en época de guerra. Es importante acentuar que estos tres escritores no eligieron hablar sobre el miedo, sobre la pobreza, o sobre algunos otros problemas presentes durante la guerra, sino sobre la muerte.



Como hemos mencionado, Rafael Alberti recitó el poema «Galope» o «A galopar» a los soldados republicanos durante la Guerra y él da una imagen diferente de la muerte que otros dos escritores. Según él, la muerte es nada, no hay que tener miedo de la muerte, hay que luchar, «a galopar / hasta enterrarlos en la mar» (Alberti 1990: 31). La muerte acentúa la importancia de la lucha contra el fascismo. En este contexto, la vida tiene sentido solamente si no renunciamos a la lucha, si no nos rendimos.

Pablo Neruda pregunta a García Lorca muerto sobre su casa y después dice «mi casa muerta». Está claro que la casa vacía, como objeto de piedra, de ladrillos, no puede estar muerta, puede estar destruida. Pero está muerta porque ha muerto el alma, el espíritu, una persona muy importante, algo que hacía que la casa viviera. La muerte, presentada por la sangre derramada en las calles madrileñas, despierta la responsabilidad de Neruda como escritor (Torre Barrión 1999: 64). De hecho, él tiene que describir el horror de la guerra, para dejar la huella de sucesos sangrientos.

Oliverio Gironde escribe su relato más distanciado, compara Europa con un cementerio, enfatizando la muerte de personas importantes:

La tierra ya no da más. Es demasiado vieja. Está llena de muertos. Y lo que es peor aún, de muertos importantes. En vano se trata de eludirlos. Se tropieza con ellos en todas partes. No hay un umbral, un picaporte que no hayan desgastado. Se vive bajo los mismos techos donde vivieron y donde han muerto. Y por mucho que nos repugne — ¡no queda otro remedio! — hay que repetir sus gestos, sus palabras, sus actitudes. (Gironde 1937: 21)

En el relato de Gironde podemos notar la repetición de la palabra *muerte* para enfatizar la rabia, la insatisfacción, el dolor por los sucesos que pasan. Él también fue amigo de García Lorca, siendo éste una de las personas importantes a los que alude. Esta parece ser la única relación personal con la Guerra Civil de Gironde, por lo que destaca la muerte como el aspecto central de la Guerra Civil.

Obviamente, se pueden notar muchas similitudes estilísticas entre los poemas de Neruda y Alberti. Como Gironde escribe un relato, su texto se diferencia más, porque se aleja de la escritura poética. Tanto Neruda como Alberti usan apostrofes, pero Neruda se dirige a sus amigos poetas, sus «hermanos», a los lectores y a los «generales traidores». Alberti, por otra parte, apostrofa al pueblo, a los soldados: «Galopa, caballo cuatralbo, / jinete del pueblo» (Alberti 1990: 31). Podemos concluir que la diferencia más grande entre los poemas de Neruda y Alberti son los destinatarios. Por una parte, Neruda dirige sus versos a los lectores y se nota la intimidad en el poema, se trata de una confesión íntima del escritor: «Os voy a contar todo lo que me pasa» (Neruda 2011). Alberti, por otro lado, escribe casi un himno que tiene que afectar a todos los hombres que participan en la guerra en el bando republicano. En vez del tono íntimo de Neruda, el poema de Alberti tiene un tono solemne y grandilocuente. Sin embargo, el objetivo testimonial está presente en ambos autores:

Los poemas de Neruda y Alberti le hablan a sus contemporáneos, pero también responden de forma indirecta a estas preguntas, luchando contra una política del olvido convirtiendo sus textos en testimonios que mantienen la memoria colectiva enraizada, conectada a su historia. (Enjuto Rangel 2010: 349)

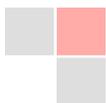
Conclusión

En conclusión, podemos decir que la Guerra Civil española representa un encuentro temático importante de los poetas españoles e hispanoamericanos de esta época:

El estallido de la guerra fue para Neruda y para todos los escritores e intelectuales hispanoamericanos, el reencuentro con la patria-madre: España. La guerra ha restablecido el vínculo sanguíneo. En la poesía de Neruda, de Vallejo, y de muchos otros, España recupera su símbolo de la Madre, pero una madre dolorida cuyos gritos se oyen en todo el continente americano. Como hijo compasivo, Neruda viene a auxilio de España. (Mbaye 2006)

En el trabajo hemos tratado el tema de la relación entre la identidad y la lengua y hemos concluido que la lengua es la base más fuerte para el interés sobre este tema de los escritores hispanoamericanos. Sin embargo, la lengua castellana no es la única cosa que provoca este interés, también tenemos que mencionar la misma ideología política de los tres autores, que es muy importante para su compromiso literario. Además, hemos visto que la teoría de Vargas Llosa sobre la creación artística se puede aplicar a la creación literaria de Alberti, Neruda y Gironde. Cada escritor tenía razones diferentes a la hora de elaboración de este tema. A Neruda le afectaron los «demonios» personales e históricos, según dicha teoría, a Gironde los históricos y culturales y al final, para Alberti la necesidad de tratar este tema era un impulso natural de expresar el dolor por su patria, de hecho, hablamos sobre los «demonios» personales e históricos.

Como Alberti y Neruda escriben sobre algunas experiencias personales, no sorprende que en sus poemas encontremos una imagen subjetiva, intensa y perturbadora de la Guerra Civil y una visión de España en ella llena de llanto y desesperación. En el relato de 1937, Gironde poniéndose a distancia, por otra parte, nos da una imagen poderosa de Europa funeral. Los poetas de tres diferentes países se encuentran unidos por su reflexión sobre el mismo asunto que elaboraron de maneras distintas con las particularidades estilísticas propias de los autores. Sin embargo, en los textos citados encontramos muchos rasgos similares que ya hemos comentado en el trabajo, tales como la acentuación de imagen de la muerte y el compromiso literario. La Guerra Civil fue un

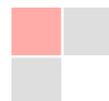


evento muy importante tanto para la historia como para la literatura, porque «transformó poesía latinoamericana y española, en lo que podríamos llamar una poética trasnacional, y específicamente trasatlántica» (Enjuto Rangel 2010: 346).

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael. «Galope». *Antología comentada*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1990. 31. Impreso.
- Amorós, Mario. *Neruda: el príncipe de los poetas*. Ediciones B: e-book, 2015. Web. 15.01.2018.
- Caballero, Bárbara, y María José Migliore. «Testimonios poéticos de la Guerra Civil Española: los casos de Neruda y Vallejo». *Actas del VI Congreso Internacional de Letras: Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Dirigidas por Miguel Vedda y Juan Pablo Moris. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2014. 292-299. Impreso.
- Enjuto Rangel, Cecilia. «Madrid en ruinas: la poética trasatlántica de Neruda y Alberti». *INTI 71-72* (2010): 345-356. Web. 03.06.2019.
- Girondo, Oliverio. *Interlunio*. Buenos Aires: Sur, 1937. Impreso.
- Mbaye, Djibril. «Neruda y la guerra civil española», *Crítica.cl*, 2006. Web. 15.01.2018.
- Neruda, Pablo. «Explico algunas cosas». *Antología poética*. Madrid: Espasa, 2011. E-libro.
- Operé, Fernando. «Diálogo entre dos mundos: la España de Pablo Neruda». *Cuadernos de Literatura* 10.20 (2006): 53-66. Web. 03.06.2019.
- Rizzo-Vast, Patricio. «Paisaje e ideología en Campo nuestro de Oliverio Girondo». *Revista Iberoamericana* LXVII.194-195 (2001): 105-120. Web. 03.06.2019.
- Roberts, Shelley. *Remaining and Becoming: Cultural Crosscurrents in an Hispano School*. London: Routledge, 2001. Print.
- Torre Barrión, Arcelia de la. «La guerra civil española en los ojos de Pablo Neruda: España en el corazón». *La Colmena* 21 (1999): 59-65. Web. 03.06.2019.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971. Impreso.
- Vázquez, María. «Hispanoamérica y la Guerra Civil española vista a través de dos de sus poetas: César Vallejo y Pablo Neruda». *Aldaba* 28 (1996): 529-542. Web. 03.06.2019.
- Zee, Linda. «La Guerra Civil española en la obra de César Vallejo y Pablo Neruda». *Crítica.cl*, 2001. Web. 15.01.2018.

Fecha de recepción: 23 de abril de 2020
Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2020



DIDÁCTICA

Véselka Nénkova¹
Universidad de Plovdiv «Paisiy Hilendarski»
Bulgaria

EL PAPEL DE LA FRASEOLOGÍA EN LA ENSEÑANZA DE ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA²

Resumen

El objetivo de este trabajo –de índole tanto teórica como práctica– consiste en reflexionar sobre algunas consideraciones que debería tener en cuenta el profesor de español como lengua extranjera al enfrentarse al reto de enseñar fraseología española a hablantes no nativos de español.

Palabras clave: fraseología, unidades fraseológicas, enseñanza-aprendizaje de ELE.

THE ROLE OF PHRASEOLOGY IN TEACHING SPANISH AS A FOREIGN LANGUAGE

Summary

The purpose of this work –which has both a theoretical and a practical nature– is to reflect on some considerations which should be taken into account by the teacher of Spanish as a foreign language when facing the challenge of teaching Spanish phraseology to non-native speakers of Spanish.

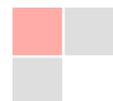
Keywords: phraseology, phraseological units, SFL teaching-learning.

1. Introducción

Los actuales métodos de enseñanza de lenguas extranjeras insisten desde el primer momento en el aprendizaje de las fórmulas fijas: fórmulas de saludo y despedida, de agradecimiento o de disculpa, de lamento, etc. El aprendizaje de las locuciones y las

¹ veselka@gmail.com

² Este trabajo fue presentado en el XIII Simposio Internacional de la SEDLL, celebrado en la Universidad de Belgrado (Serbia) del 20 al 22 de junio de 2019.



paremias, como señala Forment-Fernández (1998: 225), suele dejarse para más adelante, cuando el alumno ya ha adquirido el núcleo estructural de la lengua. Con todo, en el proceso de enseñanza y aprendizaje de lenguas extranjeras, en general, no se profundiza demasiado en el estudio de las UFs (unidades fraseológicas). Sin embargo, hay que reconocer que se puede hablar o, al menos, hacerse comprender muy bien en una lengua sin utilizar las combinaciones fijas, pero no se puede entender bien la lengua literaria ni el lenguaje coloquial sin conocer un gran número de UFs. Puesto que el léxico es de por sí un mar inabarcable, podríamos decir que las unidades fraseológicas son un verdadero océano en el que es fácil ahogarse.

En estas páginas me propongo reflexionar sobre algunas consideraciones que debería tener en cuenta el profesor de español como lengua extranjera al enfrentarse al reto de enseñar fraseología española a hablantes no nativos de español y, más específicamente, a hablantes cuya lengua materna es el búlgaro. Así, los objetivos de este trabajo son de índole tanto teórica como práctica.

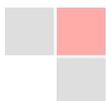
2. Investigaciones previas

Los manuales de español para extranjeros, en los niveles más altos, suelen contener ejercicios o apartados dedicados al uso de las UFs (por ejemplo, los manuales *Aula Internacional*, *Español en marcha*, *Español lengua viva*, *Nuevo Prisma*, *Nuevo Ven*, *Tema a tema*). No obstante, la excepcionalidad de estos ejercicios o apartados demuestra una vez más la escasa atención que se concede a la fraseología en la enseñanza de español como lengua extranjera. Esporádicamente aparecen ejercicios de comprensión, de memorización y de reagrupación de las UFs por campos semánticos. Como señalan López Vázquez (2011: 531) y también Gómez González y Ureña Tormo (2017: 315), muchas veces las unidades fraseológicas quedan al margen de las lecciones y únicamente se abordan como elementos anecdóticos; las encontramos dispersas en los manuales sin una organización metodológica o al final de una unidad por cuestiones de afinidad temática.

López Vázquez (2011: 531) hace una acertada observación al respecto e insiste en la importancia que tiene el componente fraseológico para la adquisición de una lengua extranjera:

[...] las investigaciones más recientes demuestran que la competencia fraseológica tiene una gran importancia en los intercambios comunicativos de cualquier comunidad lingüística y, en consecuencia, el componente fraseológico debe ocupar un lugar fundamental en la adquisición de una lengua extranjera.

En cuanto a las dificultades que plantea la enseñanza de las UFs en los niveles iniciales, Ruiz Gurillo (1994: 4) subraya lo siguiente:



En primer lugar, se ha de tener en cuenta que la fraseología como tal no puede ofrecerse a alumnos que no posean un nivel medio o avanzado de español, puesto que las dificultades que entraña la comprensión de unidades idiomáticas como *a rajatabla* o *llevar la corriente* exigen un conocimiento abundante de español. Por otro lado, su aprendizaje supone la adquisición de esquemas culturales a veces todavía no aprendidos, referentes a la historia de España (*no hay moros en la costa*), a la religión (*hasta verte, Jesús mío*), etc.

Sin embargo, la falta de conocimientos previos de los esquemas culturales, que se refieren en ocasiones a la historia o a la religión, no deberían ser un obstáculo insalvable para el aprendizaje de las UFs. Puede que un alumno tenga muchos conocimientos culturales de un país y que no conozca el sistema fraseológico de este y viceversa. A mi modo de ver, lo que supone una dificultad para los alumnos no es tanto la falta de conocimiento de los esquemas culturales, sino la correcta memorización de las expresiones fraseológicas y el valor pragmático que estas poseen. La importancia del conocimiento de las UFs no radica tanto en su significado semántico, sino en su uso pragmático, es decir, en lo que se persigue a través de ellas: enfatizar, advertir, dar consejos, mostrar indiferencia, rechazo, agrado, desagrado, queja, amonestar o simplemente llamar la atención del interlocutor, etc.; se debería priorizar que lo aprendido se pueda aplicar de manera adecuada a la situación comunicativa. Tampoco debería suponer un problema para el estudio de algunas expresiones fraseológicas el reducido número de palabras que hayan aprendido los alumnos en los niveles iniciales. Dado que el significado de una gran parte de las UF –sobre todo el de las locuciones– no es compositivo, en el sentido de que no equivale a la suma de significados de sus elementos constitutivos, tampoco es de gran utilidad que se conozcan las palabras que forman la UF si luego el significado no se infiere de las palabras constituyentes.

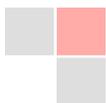
Por eso opino que la introducción del estudio de algunas UFs idiomáticas no ha de empezarse en los niveles más avanzados, sino incluso desde los niveles iniciales, puesto que los impedimentos semánticos concernientes a la descodificación de las UFs idiomáticas no deberían imposibilitar la adquisición de este tipo de unidades por parte del aprendiz.

Nuestro objetivo como profesores no debería consistir en cubrir un excesivo número de UFs españolas, ni en que el alumno llegue al dominio activo de todas las expresiones que hemos trabajado en clase, sino en que el alumno aprenda aquellas que cumplen las funciones comunicativas más frecuentes y que tienen equivalencia total o parcial en su propia lengua, así como otras que no la tienen pero que presentan una gran transparencia de imagen o una base metafórica muy clara o aquellas que el mismo estudiante quiere utilizar por su manera de expresarse en su propia lengua, ya que hay que tener en cuenta que en las clases los mismos estudiantes toman la iniciativa y preguntan a los profesores por uno u otro fraseologismo y, en especial, preguntan por aquellos que suelen utilizar en su propia lengua. Cada persona maneja un determinado

número de UFs en su lengua materna y, puesto que en la lengua extranjera que está estudiando también quiere e inevitablemente tratará de expresarse con los mismos recursos, necesita saber «cómo se dice eso en español», y si no llega a saberlo, no se conforma. Por eso, debido a que en el aula los alumnos se comunican de manera espontánea, no podemos decirles que la UF que quieren saber no se corresponde con su nivel; se la comunicamos y a menudo nos damos cuenta de que justo esa frase «que no se corresponde con su nivel» es la que mejor han memorizado en comparación con las que se «corresponden con su nivel».

Las unidades fraseológicas transmiten a menudo sentimientos, actitudes o juicios del hablante que cumplen una función expresiva y estas se memorizan con menos esfuerzo si el alumno puede relacionarlas con gustos y vivencias personales significativas para él. Por eso, tanto los profesores como los alumnos juegan un papel igualmente importante en cuanto a la toma de decisiones sobre la selección de las UFs que se tienen que aprender. El profesor debe buscar, seleccionar y elaborar actividades que fomenten el reconocimiento, la práctica y la consolidación de los contenidos trabajados en el aula, pero no debería olvidar que los alumnos no se conforman solo con las palabras y las expresiones fraseológicas adecuadas para su nivel, sino que demuestran curiosidad por aprender las que suelen utilizar en su propia lengua o aquellas que les resultan curiosas en la extranjera.

El alumno siempre aprende con menos esfuerzos aquellas UFs por las que él mismo ha preguntado o aquellas que ha tomado la iniciativa de buscar, y no las que se le imponen; por eso creo que entre los ejercicios que conviene utilizar con mayor frecuencia están los relacionados con la investigación personal que debería llevar a cabo el alumno. Tales ejercicios son los del tipo: *Busca la manera de expresar cariño, enfado, cansancio, aburrimiento, etc.*, o *Cuáles de los siguientes refranes y proverbios utilizarías para amonestar, advertir, dar consejos, etc.* Un alumno difícilmente retendría en la mente y utilizaría en la lengua extranjera UFs con significados que no utiliza en su lengua materna, aunque posea un nivel muy alto en la LE. Prueba de ello es un caso personal que relato a continuación y que se relaciona con el desconocimiento de una UF que se utiliza mucho tanto en búlgaro como en español, pero que una gran parte de mis alumnos ignora incluso en su lengua materna. En una clase de traducción, en el texto que tenían que traducir del búlgaro al español, apareció la UF *пушечно месо*, que los alumnos interpretaron como «пуше-но месо» (carne ahumada) porque saben que es *пушено месо*, ya que conocían el significado de la segunda combinación, pero desconocían el de la primera. Los estudiantes buscaban una solución traductológica y llegaron a tal extremo que empezaron a sospechar que el autor se había confundido (¡y no ellos, claro!) en la ortografía de la palabra, a pesar de que ni el autor se había confundido ni la expresión significa *carne ahumada* sino *carne de cañón* 'tropa inconsideradamente expuesta a peligro de muerte' (DRAE). Los alumnos no conocían la expresión en búlgaro e insistían en que ni siquiera la habían oído, por lo cual en aquel caso era yo quien sospechaba que no la iban a memorizar y que mucho menos memorizarían la expresión española y su significado.



Aquí ya entra en juego el tema de hasta qué punto podríamos basarnos en el supuesto de los conocimientos compartidos entre profesores y alumnos, pero eso ya es tema de otro estudio.

La fraseología es también emoción, por eso deberíamos insistir en el aprendizaje de UFs cuya función es expresar amor, cariño, enfado, hastío, irritación, ira, odio, advertencia, alegría, etc. Por ejemplo, *se le cae la baba por él/ella*, *beberse los vientos por alguien*, *estar de un humor de perros*, *echar chispas*, *subirse por las paredes*, *estar que echa humo*, *perder los nervios*, *predicar en el desierto*, *estar hasta el moño/la coronilla*, *estar que trino*, *pasarlo bomba*, *estar como unas castañuelas*. Evidentemente, la elección de uso aquí dependerá de la situación en la que se halla el interlocutor, del contexto y, no en último lugar, del registro³ apropiado que debería elegir para expresarse adecuadamente.

Teóricamente se ha insistido en que a los estudiantes les vendría bien saber la base metafórica sobre la cual se ha desarrollado una expresión fija⁴; sin embargo, no deberíamos olvidar que ni siquiera los nativos de una determinada lengua saben obligatoriamente qué metáfora ha dado origen a una u otra UF. Tomemos como ejemplo *la salida* y *la puesta del sol*, dos UFs que los hablantes utilizan a diario sin darse cuenta de que la creación de estas dos expresiones se debe a la antigua creencia de que la tierra es plana, como observa Ranko Bugarski (1984: 210-211):

Las metáforas, incluso las más frecuentes, a veces son restos fosilizados de creencias antiguas y superadas hipótesis científicas. Basta con dar un solo ejemplo. Hoy en día, hablando de la salida y la puesta del sol, habitualmente no nos percatamos de que el motivo de la formación de estas expresiones se debe a la creencia de que nuestro planeta es plano; semejantes metáforas, que ya no se perciben como tales, con razón se denominan muertas.⁵

Este ejemplo demuestra que no es absolutamente necesario saber de qué base metafórica parte la expresión, sino qué significa y para qué se utiliza la frase⁶. Los nativos

³ Pejovic (2010: 106-111) y Kiuchukova-Petrinska (2017: 11-17) hacen hincapié en la importancia de la enseñanza de las colocaciones para su uso adecuado en función de los diferentes registros y proponen ejemplos que justifican sus respectivas tesis.

⁴ Szyndler (2015: 211) subraya lo siguiente: «Asimismo, a nuestro parecer, el docente no solo debería explicar el significado de una UF dada, sino también el origen de la misma. Ha de acercarse al aprendiz su etimología, lo que también conllevaría una mejor memorización de una UF aprendida, dado que, de esta forma, se podrían “descodificar” los enlaces fraseológicos motivacionales que, a veces, parecen ocultos y profundamente encubiertos.»

⁵ La traducción es mía.

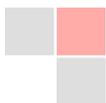
⁶ Señala Pamies Bertrán (2008: 42) que «las metáforas “muertas”, o “congeladas”, según esta dicotomía, se relacionarían, de forma “automática” con su referente, sin necesidad de analogía conceptual (esp. las patas de la mesa). Para este planteamiento los fraseologismos serían metáforas “muertas” que se aprenden y memorizan una por una, al igual que las palabras simples (esp. salirse por peteneras, empujar el codo, tener la negra).»

tampoco conocen el origen de todas las frases y los esquemas culturales que han dado pie a la formación de todas las expresiones fijas en su lengua materna; sin embargo, las utilizan porque están familiarizados con su significado y, en mayor medida, con su valor pragmático. A mi parecer, no es absolutamente necesario que se sepa, por ejemplo, que la UF hay *moros en la costa* está relacionada con las numerosas invasiones de los árabes por la costa española en el pasado. Tampoco que *estar en Babia* se debe a que los reyes leoneses a menudo se ausentaban en el valle de Babia, ni que *noche toledana* debe su origen a una masacre organizada por el gobernador árabe Yussuf-Ben-Amrú en una noche del año 803 en Toledo (si es que fue así), para que se puedan memorizar y utilizar correctamente estas UFs (Nénkova 2014: 31). Una UF se puede aprender de memoria, como se suelen aprender de memoria las palabras y las reglas gramaticales, sin que se conozcan los valores culturales que han llevado a la aparición de la frase. El verdadero problema reside en utilizarla correctamente en el discurso. La pragmática, en este sentido, es el quid de la cuestión, y no tanto la falta de conocimientos de los esquemas culturales o enciclopédicos que dan cuenta del motivo de la creación de las frases que, debido a su repetición, con el tiempo se han convertido en fraseologismos.

Aunque no recomiendo que los fraseologismos sean enseñados de manera preferente, insisto en que el conocimiento pasivo de una gran parte de las UFs es necesario e imprescindible para la comprensión de una lengua extranjera y que el manejo activo de las UFs es garantía de un alto dominio de esta. Eso sí, dependiendo de los niveles de competencia que poseen los estudiantes tenemos que pensar cuáles son sus mayores dificultades, insistir en los aspectos que les resultan más complejos y subrayar las diferencias entre las expresiones en la lengua materna y la extranjera.

Basándose en varias investigaciones sobre la adquisición de la lengua materna por parte de niños, Dimitrova (Димитрова 2005: 135) ha llegado a la conclusión de que no hay niños que se introduzcan en la lengua de una manera absolutamente idéntica. Teniendo en cuenta esta observación, podríamos decir que tampoco hay alumnos que aprendan de manera idéntica las expresiones fraseológicas de una lengua extranjera y que, por eso, no valdría una única metodología para todos. Hay preferencias en función de si la frase les suena curiosa, de si posee ritmo y rima, de si la relacionan con algo concreto o la han visto en un texto que les ha gustado o la han oído de una persona que les ha impresionado (por ejemplo, un cantante, un actor, un político, etc.). En general, priman diferentes factores en la enseñanza-aprendizaje de las UFs que el profesor no debería desestimar.

Por eso, a la hora de elegir el corpus de las UFs con las que queremos trabajar en clase debemos tener en cuenta lo siguiente: primero, la introducción de las UFs –así como de cualquier otro contenido lingüístico– ha de hacerse de una manera contextualizada, ya sea mediante un texto oral o escrito; segundo, el corpus seleccionado ha de tener un carácter abierto y que refleje el español en uso (textos periodísticos, canciones, anuncios, películas, etc.); tercero, han de ofrecerse muestras lingüísticas en determinados contextos, lo cual es obligatorio en caso de que una UF tenga diferentes significados o de que con el



tiempo haya cambiado de significado. Junto con estas, podemos citar algunas menos usadas que podrían despertar el interés de los alumnos, especialmente por falta de equivalencia en su lengua materna y de transparencia de significado. Los alumnos suelen fijarse mucho en los ejemplos en que se detectan falsos amigos o errores de traducción de las UFs –los cometidos por el traductor mismo o los cometidos por ellos mismos–. Este tipo de ejercicios –análisis de fragmentos traducidos y corrección de errores– suelen picar su curiosidad y llamarles la atención. No siempre se cumple lo que postula la paremia española *Nadie escarmienta en cabeza ajena*; a menudo sí que escarmientan, y mucho.

Así, entre el español y el búlgaro se dan UFs que poseen una estructura idéntica, pero que difieren en cuanto al sentido. Por ejemplo, *чуня (троша) си главата* (tr. lit. romperse la cabeza) en búlgaro vale por ‘arriesgarse, jugarse la vida’ (Seco 2004), y en español *romperse la cabeza* es ‘cavilar mucho’ (Seco 2004). Así también, *вдигам глава* (tr. lit. ‘levantar cabeza’) en búlgaro significa ‘rebelarse’ o ‘enorgullecerse’ (Seco 2004), mientras que en español *levantar cabeza* tiene el sentido de ‘salir de una larga situación de pobreza, enfermedad o desgracia’ (Seco 2004).

En la traducción de obras literarias se encuentran errores de traducción de las UFs en cuanto a expresiones fijas que poseen equivalencia parcial; por ejemplo, la UF española *no haber en sí* se emplea para expresar un sentimiento de orgullo enorme, gozo, alegría, etc., como en el caso de *no haber en sí de gozo* (Seco 2004), mientras que la UF búlgara *не се побирам в кожата си* generalmente se refiere a emociones negativas (rabia, enojo, celos, etc.) y sería un error utilizar las dos UFs como equivalentes en la traducción. Además, a veces se detecta que el traductor no ha reconocido una UF como tal y la ha traducido como una expresión libre y tales ejemplos se quedan en la mente de los estudiantes y les hacen estar alerta ante posibles fallos en el uso de las UFs.

Y si el objeto de este estudio es la fraseología española, cabe plantear la pregunta: «¿qué UFs deberíamos enseñar?». A lo mejor nos guiamos a menudo por el criterio de frecuencia de uso: las UFs más frecuentes serán las que más veces se pueden encontrar en los manuales de preparación para los exámenes del DELE, es decir, las que más van a necesitar los alumnos tanto en un papel pasivo como productivo. La alta o baja frecuencia de uso de una UF está en estrecha relación con la fuente que se ha utilizado para la elaboración del material didáctico y del origen del autor que ha escrito o pronunciado el texto. No es lo mismo que se trate de un texto escrito que oral. Además, existen diferencias diastráticas, diafásicas y diatópicas.

Como ya he mencionado, no todos los hablantes conocen el repertorio de las UFs que utilizan otros hablantes de la misma lengua. Señala Zamora (1993: 351) que en América Latina en general, y en Argentina en particular, existe un español estándar de expresiones que designan instituciones y hechos culturales específicos. Estas expresiones constituyen una de las principales fuentes de divergencia fraseológica con respecto al español estándar de España. También se producen divergencias incluso cuando distintas

expresiones designan los mismos referentes, por ejemplo: *senda peatonal* (Argentina) / *paso de peatones* (España); *tasa comunal* (Argentina) / *impuesto municipal* (España), etc.

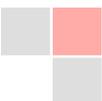
Por otra parte, el uso de las UFs varía no solo según la realidad geográfica y geodialectal (en España se dice *hacer novillos* y en México *irse de pinta*), sino también según el nivel cultural de los hablantes, la propia adscripción sexual del hablante (*estar hasta los cojones* frente a *estar hasta el moño / coño*), la edad (*coger una mona* frente a *empinar el codo*), el grupo profesional o la responsabilidad que desempeñan los hablantes, etc. Por eso, no siempre resulta tarea fácil, incluso para un hablante nativo, el reconocimiento de una expresión fija frente a una libre. Basta solo con citar un fragmento del libro de Alfredo Bryce Echenique *El huerto de mi amada* para advertir la dificultad de identificar la expresión fija, así como las diferencias en el empleo de las UFs en uno u otro país (en este caso, hispanos) y aun los malentendidos que pueden producirse.

- ¿Sabes que te estoy llevando al huerto?
- ¿Y dónde, si no?
- Estoy pensando en otra cosa, mi amor. ¿Sabes lo que quiere decir «Llevarse a alguien al huerto»? Yo no sé si en el Perú se usó esa expresión, alguna vez, y después se perdió. O si nunca se utilizó. Pero en España sí se emplea y el diccionario de la Real Academia dice, más o menos, que llevarse a alguien al huerto quiere decir engañar a alguien. Y, actualmente, mucha gente usa esa expresión sólo con el sentido de llevarse a alguien a la cama con engaños. (Bryce Echenique 2002: 40)

En este ejemplo, como vemos, uno de los hablantes no es capaz de reconocer una UF y la interpreta como una expresión libre, lo cual da pie a un malentendido. Se ha producido un efecto literalizador por parte del receptor que ha de ser aclarado por el emisor. Lo anterior vendría a demostrar, una vez más, que cuando se trata de UFs, nuestro conocimiento de la lengua puede no ser suficiente para identificar la expresión fija frente a la que no lo es. De hecho, puede resultar imposible, incluso intralingüísticamente, descifrar la información según la intención del interlocutor. El resultado es que una expresión fija que previamente no nos es conocida, y en la que no hay rasgos peculiares – como anomalías estructurales, palabras diacríticas o fenómenos de ritmo o rima – fácilmente se puede confundir con una expresión libre y ser motivo de malentendidos. A su vez, tales malentendidos pueden ser causa de que la imagen social de los interlocutores se resienta hasta el punto de hacer difícil o imposible la comunicación.

Advierte Leal Riol (2013: 162) que cuando una UF no se pronuncia correctamente puede dar lugar a situaciones cómicas, que pueden divertir o molestar a los estudiantes; sin embargo, ejemplos como el arriba citado pueden demostrar a los alumnos que el desconocimiento de las UFs puede perjudicar el proceso de comunicación incluso entre hablantes que comparten la misma lengua materna y que nadie puede moverse con total seguridad sobre las arenas movedizas del campo fraseológico.

Los ya citados manuales de español como lengua extranjera para los niveles iniciales, generalmente, contienen solo las expresiones más elementales – fórmulas de



cortesía, de queja, de rechazo, etc. – y, en los niveles más altos, los llamados modismos o expresiones idiomáticas aparecen esporádicamente y no raras veces aparte, al final de la unidad con o sin relación al tema de la unidad. En cuanto a los refranes y los proverbios, estos se suelen aprovechar como título para los ejercicios de escritura. A pesar de que las paremias van perdiendo terreno en la lengua actual, considero que los refranes y proverbios más utilizados en español tienen que aparecer en los manuales junto con las colocaciones y las locuciones porque muchas veces aparecen en títulos de artículos, películas, canciones, etc., y a veces en forma abreviada (paremias truncadas o interrumpidas).

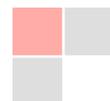
Por lo que respecta a la didáctica de la fraseología, en los estudios de traducción, no he encontrado materiales directamente orientados a esta formación. A nuestro parecer, en la enseñanza de las lenguas extranjeras y aún más en los cursos destinados a la formación de traductores e intérpretes se debe insistir más en el aprendizaje de las UFs, ya que, junto con los otros componentes de la lengua extranjera, se exige también un alto dominio de la fraseología, ya que como señala Serrano Lucas (2010: 200):

[...] un estudiante de Traducción debería desarrollar en paralelo su competencia fraseológica en sus dos lenguas de trabajo y su competencia traductora, y adquirir técnicas que le permitan identificar y comprender la UF en contexto como paso previo a la búsqueda de correspondencias de cada UF y a la traducción de todo el texto en el que ésta se inserta, para lo que resultará esencial su capacidad de expresarse también con UFs en la lengua meta.

A continuación propongo algunos tipos de ejercicios fraseológicos –adecuados para los niveles C1-C2 de ELE, como también para las clases de traducción– que podrían servir para refrescar y consolidar en la memoria de los estudiantes la forma y el contenido de las UFs.

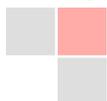
3. Propuesta de ejercicios

1. Se proponen UFs que expresan diferentes estados de ánimo. Los alumnos tratan de clasificarlas en grupos según las fotos en que varias personas expresan alegría, asombro, tristeza, rabia y miedo: *estoy como unas castañuelas, se me ponen los pelos de punta, estoy pasando por un bache, me quedo de piedra, tengo un nudo en la garganta, tengo el corazón en un puño, me quedo boquiabierto, estoy que trino, me pone de los nervios, no quepo en mí de gozo, me deja helado, estoy que hecho chispas, tengo un bajón, estoy que me subo por las paredes, estoy negro.*



2. Tienen que buscar, en grupos, con la ayuda del diccionario, expresiones con los diferentes colores y elaborar una lista con las expresiones encontradas y sus respectivas equivalencias en su lengua materna.
3. Se proponen UFs y varios significados –unos que se ajustan a las UFs y otros que sobran– para que los alumnos puedan emparejar cada UF con su significado. Por ejemplo, *hablar largo y tendido, estar de brazos cruzados, dar en el clavo, tener la sartén por el mango*:
 - a) hablar mucho; b) hablar con seriedad; c) acertar; d) hablar con conocimiento de causa; e) hablar poco; f) hablar detalladamente sobre algo; g) no hacer nada; h) mandar; i) holgazanear; j) dirigir.
4. La tarea consiste en explicar si las siguientes UFs se refieren al éxito o al fracaso: *llegar y besar al santo, dar en el clavo, ni a la de tres, no hay tu tía, como por arte de magia, etc.*
5. Las unidades fraseológicas cuya base metafórica se basa en algún animal a menudo tienen equivalencia total en varias lenguas. Los alumnos tienen que señalar las UFs con equivalencia plena en su lengua materna y las que no la tienen; para estas últimas tratarán de encontrar un equivalente fraseológico o explicar su significado: *ser un bicho raro, ser un zorro, ser un ratón de biblioteca, ser un gallina, ser un cerdo, ser un perro viejo, ser un lobo de mar, buscarle tres pies al gato, hacer el ganso, pagar el pato.*
6. Al observar las siguientes fotos⁷ los estudiantes tienen que relacionarlas con las UFs que aparecen a continuación y explicar qué asociaciones hacen entre la imagen y la frase: *estar hecho polvo; pasar la noche en blanco; éramos pocos y parió la abuela; andar por las nubes; beber como un cosaco; más vale prevenir que curar; estoy hasta la coronilla de algo o alguien; un mal nunca viene solo; más solo que la una; subirse por las paredes; hablar por los codos; pasar la noche en vela; no pegar ojo; estar que trino; mejor solo que mal acompañado; estar en Babia; estar sin blanca, empinar el codo; estallar en cólera.*

⁷ Fotos: Vanya Ilieva.





7. Los alumnos tratan de imaginar lo que piensan los protagonistas del vídeo titulado *Un lunes en la oficina* <https://www.youtube.com/watch?v=NkerEl4_Irc> expresando verbalmente su estado de ánimo a través de algunas de las siguientes expresiones:

<p><i>El que la sigue la consigue</i> <i>Sentirse en el séptimo cielo</i> <i>Se me ponen los pelos de punta</i> <i>¡Trágame, tierra!</i> <i>Se me cae la cara de vergüenza</i> <i>Estoy como un flan</i> <i>¡Qué se le va a hacer!</i> <i>¡Así es la vida!</i> <i>Ya me he hecho a la idea</i> <i>Tiro la toalla</i> <i>Ya nos apañaremos</i> <i>Me siento como un pulpo en un garaje</i> <i>¿Por qué me he metido donde no me llaman?</i></p>	<p><i>¡Vaya metedura de pata!</i> <i>Es como para darse con la cabeza contra la pared</i> <i>¡Vaya por Dios!</i> <i>Me aburro como una ostra</i> <i>Se ha ido todo al garete</i> <i>Lo que faltaba</i> <i>Esta es la gota que colma el vaso</i> <i>Esto me saca de quicio</i> <i>¡Ya está bien!</i> <i>Estoy hasta la coronilla de...</i> <i>No dar ni golpe</i> <i>Es más lento que una tortuga</i> <i>No dar su brazo a torcer</i></p>
--	--

8. Otro tipo de ejercicios útiles son los de encontrar sinónimos y antónimos. Podemos componer listas de UFs entre las que haya que reconocer los sinónimos y antónimos. Es muy importante que el alumno maneje el diccionario y que sepa encontrar la información necesaria para llevar a cabo la tarea.

9. En el siguiente tipo de ejercicio los estudiantes tienen que reconocer los fraseologismos. Se ofrecen fragmentos de textos en que hay varias unidades fraseológicas. Los ejemplos deberán provenir de textos auténticos, es decir, deberán proceder de una fuente real, y ser lo suficientemente amplios como para que quede claro el significado de las UFs y que se pueda encontrar la equivalencia adecuada en la LM. Por ejemplo:

-A ver qué te cuenta y qué impresión te hace. A ver si me sacas algo en limpio.
 -¿En limpio de qué, Eduardo? No acabo de entenderte. Que el Doctor es propenso a tirar los tejos salta a la vista, a la menor ocasión y hasta si no parece haberla. Él sondea por si acaso, eso sí, con las que valen algo, los ojos no se le van tras las feas, ni tras las asexuadas, aunque tampoco tenga la manga demasiado estrecha. Eso lo ve cualquiera, que es un oteador a la caza, también se le irán las manos, supongo, cuando no tenga testigos. A su lado el Profesor Rico es un herbívoro, un respetuoso, un delicado, por mencionar a otro amigo suyo que lleva esas antenas bien puestas. Un contemplativo. Eso lo sabe usted mejor que yo, que conoce al Doctor de media vida. Pero no sé lo que quiere que indague, o que le sonsaque. Es difícil tirar de la lengua, si uno ignora lo que han de contarle. ¿No me puede orientar un poco más, especificar qué anda buscando?

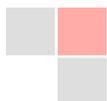
(Marías 2016: 217)

10. Para demostrar su competencia fraseológica y su capacidad de identificación, los estudiantes deben subrayar todas las UFs modificadas en los siguientes fragmentos y encontrar las expresiones originales que han sufrido alguna modificación creativa:

- a) Comieron perdices y siempre se amaron, y parecía que el resultado de la ecuación fuese indiscutible, definitivo. (Pérez-Reverte 1998a: 283)
 b) A Quart lo irritaba aquella desenvoltura en atribuir paja al ojo ajeno. (Pérez-Reverte 1998b: 470).
 c) Tampoco era que lo cortés quitara lo valiente. (Pérez-Reverte 1998b: 296)
 d) De ahí que no hace mucho llegué a la conclusión de que quien está solo, está también mal acompañado. (Gala 2008: 81)
 e) Del malo conocido al peor por conocer. (García Márquez 2002: 46)

4. Conclusiones

De lo expuesto anteriormente, resulta evidente que los alumnos se implican más en el aprendizaje si primero conocen las UFs en su lengua, y segundo, si relacionan las expresiones fijas de la lengua extranjera con una situación concreta o una imagen concreta. Generalmente, el contexto situacional, los conocimientos del mundo, los de la lengua materna y los de otras lenguas extranjeras les ayudan a adivinar el significado de las UFs total o parcialmente equivalentes. No podemos esperar lo mismo en el caso de las



UFs totalmente idiomáticas como, por ejemplo: *no se ganó Zamora en una hora; ponerse el mundo por montera; revolver Roma con Santiago; a buenas horas, mangas verdes*. Por eso las unidades didácticas con material ilustrativo resultan muy útiles, como también las canciones y los vídeos cortos, porque, como es sabido, una imagen vale más que mil palabras.

BIBLIOGRAFÍA

- Bryce Echenique, Alfredo. *El huerto de mi amada*. Barcelona: Planeta, 2002. Impreso.
- Bugarski, Ranko. *Jezik i lingvistika*. Beograd: Neolit, 1984. Impreso.
- Forment-Fernández, María del Mar. «La fraseología metafórica en la didáctica de segundas lenguas (emparentadas o no con la L1)». *RILCE* 14.2 (1998): 225-241. Impreso.
- Gala, Antonio. *Los papeles de agua*. Barcelona: Planeta, 2008. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *Notas de prensa (1961-1984)*. Barcelona: Mondadori, 2002. Impreso.
- Gómez González, Alba y Clara Ureña Tormo. «Una propuesta para la enseñanza de las locuciones en la clase de ELE». *Foro de Profesores de E/LE* 13 (2017): 313-323. Web. 10.10.2019.
- Kiuchukova-Petrinska, Boriana. «Las colocaciones en la enseñanza de ELE». *Actas del II Encuentro de Profesores de Español en Sofía, Bulgaria (2017)*. Instituto Cervantes de Sofía, 2017. 11-18. Web. 12.07.2019.
- Leal Riol, María Jesús. «Estrategias para la enseñanza y aprendizaje de la fraseología en español como lengua extranjera». *Paremia* 22 (2013): 161-170. Web. 25.06.2019.
- López Vázquez, Lucía. «La competencia fraseológica en los textos de los manuales de ELE de nivel superior». *Actas del XXI Congreso Internacional de ASELE, Salamanca. Del texto a la lengua: la aplicación de los textos a la enseñanza-aprendizaje del español L2-LE, 2010*. Málaga: ASELE, 2011. 531-542. Web. 18.06.2019.
- Marías, Javier. *Así empieza lo malo*. Barcelona: Debolsillo, 2016. Impreso.
- Nénkova, Véselka. *Fraseología contrastiva español-búlgaro. Problemas de traducción*. Plovdiv: Editorial Universitaria «Paisiy Hilendarski», 2014. Impreso.
- Pamies Bertrán, Antonio. «Productividad fraseológica y competencia metafórica (inter)cultural». *Paremia* 17 (2008): 41-57. Web. 10.06.2019.
- Pejovic, Andjelka. *La colocabilidad de los verbos en español. Con ejemplos contrastivos en serbio*. Kragujevac: GC Interagent, 2010. Impreso.
- Pérez-Reverte, Arturo. *El club Dumas*. Madrid: Alfaguara, 1998a. Impreso.
- . *La piel del tambor*. Madrid: Alfaguara, 1998b. Impreso.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 2019. Web. 08.06.2019.
- Ruiz Gurillo, Leonor. *Un enfoque didáctico de la fraseología española para extranjeros*. 1994. Web. 06.06.2019.

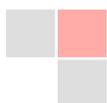
- Seco, Andrés, et al. *Diccionario fraseológico documentado del español actual*. Madrid: Aguilar lexicografía, 2004. Impreso.
- Serrano Lucas, Lucía Clara. «Metodología para la enseñanza de la fraseología en traducción: la ficha fraseológica como tarea final». *Paremia* 19 (2010): 197-206. Web. 11.06.2019.
- Szyndler, Agnieszka. «La fraseología en el aula de E/LE». *Didáctica. Lengua y Literatura* 27 (2015): 197-216. Impreso.
- Zamora, Francisco José. «Expresiones fraseológicas en una variedad del español estándar». *Anuario de Lingüística Hispánica* IX (1993): 347-357. Impreso.
- Димитрова, Стефана. «Първи стъпки в лингвистичното осмисляне на идиолекта». *La lengua y su naturaleza dinámica / Езикът и неговата динамична природа. Юбилеен сборник по случай 70-годишнината на Иван Кънчев*, София: НИБА Консулт, 2005: 131-138. Impreso.

Manuales de ELE

- Aula Internacional* (niveles 1,2,3,4,5). Barcelona: Difusión, 2014. Impreso.
- Nuevo Español en marcha* (niveles 1,2,3,4). Madrid: SGEL, 2014. Impreso.
- Nuevo Ven* (niveles 1,2,3). Madrid: Edelsa, 2004. Impreso.
- Tema a tema* (niveles B1, B2, C). Madrid: Edelsa, 2014. Impreso.
- Español lengua viva* (niveles A1-A2, B1, B2 y C1). Madrid: Santillana Educación, 2008. Impreso.
- Nuevo Prisma* (niveles A1, A2, B1, B2, C1, C2). Madrid: Edinumen, 2017. Impreso.

Fecha de recepción: 08 de diciembre de 2019

Fecha de aceptación: 04 de mayo de 2020



DIÁLOGO CULTURAL

Bojana Kovačević Petrović¹
Nataša Popović²
Universidad de Novi Sad
Serbia

CONTEXTO CULTURAL EN LA TRADUCCIÓN DE *ASTÉRIX* AL ESPAÑOL Y AL SERBIO³

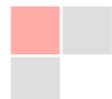
Resumen

Partiendo de las características de la traducción de tebeos en general, en este artículo hemos enfocado nuestra investigación en uno de los cómics globalmente conocidos. Considerando la traducción de los tebeos como la rama traductológica por excelencia, puesto que el traductor debe transmitir el mensaje del discurso conciso –a veces diverso y complejo y siempre relacionado con la imagen correspondiente– al otro idioma y en un espacio limitado, el artículo versa sobre la importancia del contexto cultural en ese tipo de traducción, basándose en el análisis de diez histori(et)as de *Astérix*, llevadas a cabo en diversos territorios: Hispania, Bélgica, Roma, Bretaña, Helvecia... Teniendo en cuenta que todos los cuadernos de René Goscinny y Albert Uderzo están traducidos tanto al español como al serbio, hemos hecho un análisis comparativo de procedimientos, aproximaciones y soluciones que los traductores Víctor Mora y Đorđe Dimitrijević han aplicado en sus respectivas traducciones, explorando juegos verbales, particularidades lingüísticas, humor, frases hechas y expresiones coloquiales. El objetivo de esta investigación es comprobar la diferencia entre la traducción del discurso del cómic a un idioma romance (el español) y a un idioma eslavo (el serbio), así como explorar los matices contextuales, las intertextualidades y los estereotipos, a propósito de averiguar de qué manera estos elementos han sido transmitidos o perdidos durante el procedimiento de traducción. Por tanto, hemos concluido que el hecho de que una lengua es romance y otra eslava no tiene una importancia crucial y no influye el

¹ bojanakp@ff.uns.ac.rs

² natasa.popovic@ff.uns.ac.rs

³ El presente trabajo ha sido realizado dentro de los proyectos de investigación “Los aspectos de la identidad y su formación en la literatura serbia” (ON-178005) y “Lenguas y culturas en tiempo y espacio” (n.º 178002), financiados por el Ministerio de Educación, Ciencia y Desarrollo Tecnológico de la República de Serbia, y ha sido presentado en breve en el congreso *Estudios románicos antes y ahora*, llevado a cabo en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Novi Sad, el 12 de mayo de 2019.



entendimiento del discurso, pero sí contiene los matices diferentes debido a la habilidad de los traductores.

Palabras clave: traducción de cómics, contexto cultural, *Astérix* en español, *Astérix* en serbio, humor.

CULTURAL CONTEXT IN THE TRANSLATION OF *ASTÉRIX* INTO SPANISH AND SERBIAN LANGUAGE

Summary

Based on the characteristics of the translation of comics in general, in this article we have focused our research on one of the globally known comics. Considering the translation of comics as a translation branch *par excellence*, since the translator must transmit the message of a concise discourse – sometimes diverse and complex and always related to the corresponding image – into another language and in a limited space, the article is about the importance of the cultural context in this type of translation, based on the analysis of ten stories of *Asterix* taking place in various territories: Hispania, Belgium, Rome, Brittany, Helvecia... Considering that all the René Goscinny and Albert Uderzo's episodes have been translated into both Spanish and Serbian, we have made a comparative analysis of procedures, approaches and solutions that the translators Víctor Mora and Đorđe Dimitrijević have applied in their respective translations, exploring verbal games, linguistic particularities, humor, phrases made and colloquial expressions. The objective of this research is to verify the difference between the translation of the comic discourse to a Romance language (Spanish) and a Slavic language (Serbian), as well as to explore contextual nuances, intertextualities and stereotypes, in order to find out how these elements have been transmitted or lost during the translation procedure. Therefore, we have concluded that the fact that one language is Romance and another Slavic is not crucial and does not influence the understanding of the speech, but it does contain different nuances due to translators' abilities.

Keywords: comic translation, cultural context, *Asterix* in Spanish, *Asterix* in Serbian, humor.

Reflexiones introductorias

Por sus características particulares, el discurso de los cómics se considera un discurso híbrido, puesto que el código verbal y el aspecto visual están estrechamente relacionados. Evidentemente, su coexistencia yuxtapuesta se ha hecho más compleja a través de las décadas, por lo cual cabe resaltar que en el caso de los tebeos más logrados y exitosos ha prevalecido un discurso matizado, una intertextualidad reconocible y una interculturalidad implícita. Por un lado, los cómics varían en la abundancia de diálogos y en los registros utilizados, pero, por otro lado, el lenguaje que utilizan es casi siempre el habla coloquial, oraciones (léxica y sintácticamente) simples, onomatopeyas, juegos de palabras, frases hechas y exclamativas, elipsis, abreviaturas e interjecciones.

Es necesario hacer hincapié que, a pesar de los espacios dedicados a la historieta en los medios de comunicación o en los coloquios académicos, las investigaciones sobre la traducción de cómics siguen siendo escasas (Brandimonte 2012: 151). Sin embargo,



para la justificación de la presente investigación se han tenido en cuenta algunas reflexiones sobre el tópico, publicadas en las últimas tres décadas. Por cierto, hasta los años 1990, la historieta ha sido excluida «del estudio de muchas disciplinas de las que participaba como la literatura, el dibujo, la pintura, el grabado, el periodismo, el cine y otras como el teatro, el diseño y la arquitectura, a pesar de la relación que guarda con todas ellas» (Rodríguez 2019: 19). Por tal circunstancia, cabe mencionar un libro recién publicado: *Cómic y traducción: preliminar teórico-práctico de una disciplina* de Francisco Rodríguez Rodríguez, que trata la historia y el lenguaje del cómic en el contexto sociocultural, acompañado con el análisis traductológico en el nivel morfosintáctico, léxico-semántico, pragmático-cultural, prosódico y ortotipográfico.

Puesto que la traducción de los cómics no supone exclusivamente la traducción del texto, sino también del contexto textual-visual, esas circunstancias hacen el trabajo del traductor todavía más complejo y limitado, tanto por el espacio como por las escasas palabras utilizadas. Por consiguiente, en este trabajo queremos mostrar que la traducción de una serie de cómics exige un amplio y profundo conocimiento de la cultura, tanto del idioma original como de la lengua meta. Para este estudio, se han tomado como referencia las tres técnicas de traducción más presentes en el cómic de *Astérix*: la traducción literal, la equivalencia y la adaptación. Buscando respuesta a la pregunta si un traductor debería adaptar su traducción a la cultura meta, sacrificando conscientemente los matices interculturales para acercar el (co)texto al público lector, o bien mantener las características originales de los personajes para perseverar su autenticidad, a continuación realizaremos un análisis paralelo de ejemplos concretos de los diez cuadernos de *Astérix*, publicados en su lengua original (francesa) y en dos lenguas meta (española y serbia).

Cómic, tebeo, historieta

En el territorio de habla hispana se utilizan tres palabras para designar a una serie de láminas o un cuaderno de dibujos sucesivos vinculados con un tema común: cómic, tebeo e historieta. Según la RAE, *cómic* es una «serie o secuencia de viñetas que cuenta una historia» o «libro o revista que contiene cómics» (2001: 599); *tebeo* se define como una «publicación infantil o juvenil cuyo asunto se desarrolla en series de dibujos» o «serie de aventuras contada en forma de historietas gráficas» (2001: 2143) e *historieta* se considera una «fábula, cuento o relación breve de aventura o suceso de poca importancia» o «serie de dibujos que constituye un relato cómico, fantástico, de aventuras, etc., con texto o sin él, y que puede ser una simple tira en la prensa, una o varias páginas, o un libro» (2001: 1220). El término tebeo se utiliza sobre todo para los ejemplares completos, «historieta» designa «solo el medio y la obra como tal» (Castillo



Cañellas 1996: 2), mientras la palabra «cómico» se usa en un sentido más generalizado y abarca tanto el arte de dibujar/contar como la completa producción de los cuadernos.

En la lengua francesa, la única palabra que designa este tipo de publicaciones es «bande dessinée» y en la lengua serbia «strip». A pesar de ser considerado *literatura popular*, *literatura de masas* o incluso *paraliteratura*, el cómic, surgido a finales del siglo XIX en los Estados Unidos, tiene dos elementos cruciales, como ya se ha dicho más arriba: el texto y la imagen, donde el contexto los hace inseparables.

La traducción de los cómics

Puesto que se trata de una de las ramas traductológicas todavía poco exploradas en las investigaciones académicas, luego de mencionar las características básicas acerca de la traducción de los cómics, nos enfocaremos en los problemas concretos de nuestro tema principal: la traducción de uno de los cómics mundialmente conocidos: el *Astérix* de René Goscinny y Albert Uderzo.

Para traducir tebeos, además de lo antes mencionado, un excelente conocimiento tanto del idioma de partida como de la lengua de destino y sus respectivas culturas, el traductor debe tener una gran creatividad y audacia. Según la afirmación de Silvia Palma (2006: 901), la traducción de los cómics se realiza en tres fases: *comprensión – desverbalización – re-expresión*, lo que supone el entendimiento del sentido del texto, contexto y de la intención del autor, a propósito de transmitirlo al nuevo idioma. Uno de los dilemas cruciales en cuanto a la traducción de los cómics es su literal transmisión a otra lengua/ cultura o la adaptación a ella. De todas formas, «in any attempt to examine the communicative nature of the translating text, a number of assumptions will have to be made about texts, their users and the context in which they occur»⁴ (Hatim & Mason 2014: 12). Además de eso: «jedna od nezaobilaznih karakteristika stripovnog stila jeste prisustvo ludičke funkcije jezika (funkcija igre, poigravanja jezikom)»⁵ (Maričić & Popović 2014: 622) y asimismo «le traducteur doit donc prendre en considération les besoins, les connaissances préalables et les attentes du public cible et ne peut pas lui offrir la même quantité ni le même type d'informations que l'auteur du texte de départ»⁶ (Popović & Nikolić 2017: 374).

⁴ «En cualquier intento de examinar la naturaleza comunicativa del texto traducido, se deberán hacer una serie de suposiciones sobre los textos, sus usuarios y el contexto en el que se producen.» (Traducido por las autoras de este artículo)

⁵ «Una de las características indispensables del estilo de tebeos es la presencia de la función lúdica de la lengua (la función de juego, jugar con la lengua).» (Trad. aut.)

⁶ «El traductor debe tener en cuenta las necesidades, el conocimiento previo y las expectativas del público objetivo y no puede ofrecer la misma cantidad o el mismo tipo de información que el autor del texto original.» (Trad. aut.)



Un hecho comúnmente aceptado es que uno de los elementos más logrados de parte del autor y más difíciles de parte del traductor es el humor, en cualquier tipo de texto, ya que el humor es un fenómeno transcultural relacionado con la psicología y la sociedad de un pueblo, y se hace necesario tener en cuenta que él siempre está relacionado con el contexto. En otras palabras, la percepción del humor muchas veces no coincide sino varía dependiendo de los pueblos (Rollo 2017: 185). De hecho, «si hay un acto comunicativo difícil de traducir, y que por su complejidad merecería mayor análisis desde el punto de vista de la Pragmática, éste es el humor» (Campos-Pardillos 1992: 104). Traducir ese tipo de discurso exige producir el efecto humorístico del texto original en la audiencia de destino, lo que es todavía más difícil si la distancia entre las lenguas/culturas de origen y de destino es mayor, puesto que existe una estrecha conexión entre el texto y los aspectos socioculturales específicos de una comunidad (creencias, tradiciones, costumbres...).

En los cómics, el impacto del humor evidentemente está relacionado tanto con el texto como con la imagen. En cuanto a *Astérix*, hay que considerar que se trata de un personaje «muy» francés, con todos los matices de su cultura e historia. Por otro lado, su personaje «hace intervenir muchos estereotipos y particularismos locales o nacionales, que pueden pasar totalmente desapercibidos a los lectores que provienen de culturas muy alejadas (referencias culinarias, gastronómicas, musicales» (Palma 2006: 901), puesto que un lector común no tiene un conocimiento profundo sobre las características dialectales o referencias geográficas, sociales y culturales, en las cuales están basados los cuadernos de *Astérix*.

***Astérix* y los cómics en Francia**

Cabe decir que los cómics típicos estadounidenses tienen una decena de páginas (publicadas en un papel de calidad baja) y las novelas gráficas unas doscientas (a todo color y edición lujosa); en Italia, el formato preferido es el de Sergio Bonelli Editore (cien páginas en blanco y negro) y en Francia en la mayoría de los casos se produce «the album, hard bound, large (A4) paper size, 48 to 64 pages and in full colours, sold in bookshops and addressed to an upper-market readership»⁷ (Zanettin 2014: 8).

El primer cuaderno, *Astérix el Galo*, que daría nombre a la serie, fue publicado con mucho éxito (300.000 copias vendidas) en el número inicial de la revista *Pilote* en 1959. Dos años después, el mismo cuaderno se publicó como cómic independiente en la *Colección Pilote* de la editorial Dargaud. A partir de entonces, se iban publicando nuevos

⁷ «El álbum, encuadernado, tamaño de papel grande (A4), de 48 a 64 páginas a todo color, vendido en librerías y dirigido a los lectores del mercado superior.» (Trad. aut.)



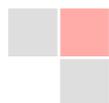
álbumes, en tirajes cada vez más grandes. Por ahora hay 38 álbumes de *Astérix*, de los cuales 24 fueron firmados por René Goscinny y Albert Uderzo. Después de la muerte de Goscinny (en 1977), Uderzo continuó editando y publicando otros 10 álbumes. Los cuatro últimos tomos de la serie fueron firmados por Jean-Yves Ferry (guionista) y Didier Conrad (dibujante). Cabe mencionar que *Astérix* ha sido traducido a 107 lenguas y dialectos. Con más de 370.000.000 de ejemplares vendidos en 60 años en el mundo entero, se considera el cómic de mayor difusión del mundo.

Astérix en las lenguas española y serbia

Conviene resaltar que la primera traducción española de *Asterix* se publicó en 1965 y la serbo-croata en 1966 (Cros 2011: 20, 22). Asimismo, la versión serbia salió a la venta en 1995 (cinco años después de la desintegración de Yugoslavia). A pesar de que se han escrito varios artículos sobre *Astérix*, jamás se ha hecho una comparación de su versión francesa, española y serbia, por lo cual, para llevar a cabo esta investigación, no hemos podido tener en consideración artículos previos. Por consiguiente, nuestro *corpus* abarcó las traducciones hechas por Víctor Mora (al español) y Đorđe Dimitrijević (al serbio) de los siguientes cuadernos:

Título original	Versión francesa	Versión serbia
Astérix chez les Belges	Astérix en Bélgica	Asteriks među Belgijancima
Astérix chez les Bretons	Astérix en Bretaña	Asteriks među Britancima
Astérix chez les Helvètes	Astérix en Helvecia	Asteriks u Švajcarskoj
Astérix en Hispanie	Astérix en Hispania	Asteriks u Španiji
Astérix et les Goths	Astérix y los godos	Otmica Aspiriniksa
Astérix et les Normands	Astérix y los normandos	Asteriks i Normani
Astérix gladiateur	Astérix gladiador	Asteriks gladijator
Le cadeau de César	El regalo del César	Cezarov poklon
Le domaine des dieux	La residencia de los dioses	Grad bogova
Le tour de Gaule d’Astérix	La vuelta a la Galia por Astérix	Put oko sveta

Al comparar los títulos en los tres idiomas, podemos concluir que el traductor al español, para transmitir la preposición «chez», ha optado por la palabra «en» y en la sustitución del gentilicio con el nombre del país en tres casos: *Astérix chez les Belges* en su versión resulta *Astérix en Bélgica* y el mismo procedimiento aplica en *Astérix chez les Bretons* y *Astérix chez les Helvètes*, mientras el traductor serbio en las primeras dos ocasiones guarda la construcción francesa y en la tercera opta por sustituir el gentilicio con el nombre del país. *Astérix en Hispanie* en la traducción española transmite el mismo



topónimo, pero en la versión serbia el traductor opta por la palabra «España», ignorando o pasando por alto la antigua nomenclatura de la Península Ibérica, designada por los romanos, de la cual iba a derivar el nombre actual. El título *Astérix et les Goths* sufrió la adaptación en la traducción serbia, resultando *El secuestro de Aspirinix* y el traductor serbio optó por la misma técnica en *Le tour de Gaule d'Astérix*, nombrándolo *La vuelta al mundo*. Por último, el cuaderno originalmente titulado *Le domaine des dieux* en la versión española se titula *La residencia de los dioses* y en la serbia *La ciudad de los dioses*.

De estos ejemplos podemos ver que solo cinco títulos coinciden en los tres idiomas, mientras que en otros cinco se aplica una de las técnicas de traducción, aplicada por los traductores respectivos.

La traducción del contexto cultural: juegos verbales

El contexto de *Astérix* por un lado facilita al traductor (la trama se desarrolla alrededor del año 45 a. C.; el protagonista siempre se mete en aventuras –en Galia o en los viajes por Europa– y los otros personajes son mayoritariamente masculinos), pero, por otro lado, exige de él un conocimiento profundo de las características de los pueblos y sus circunstancias histórico-sociales, para poder transmitir sus referencias, costumbres, símbolos, estereotipos. Sin embargo, los enfoques de nuestra investigación han sido las frases hechas, expresiones típicas y el humor verbal, presentes en varios contextos culturales. Los cuadernos de *Astérix*, cuya trama está ubicada en territorios y circunstancias socio-culturales específicos (reales o ficticios), abundan de referencias particulares y de juegos de palabras, casi siempre relacionados con personas y lugares. Aparte de los diálogos repletos de humor, en *Astérix* hay chistes sin palabras –el humor visual– que, por cierto, no hace falta traducir. Por otro lado, la onomatopeya, por ejemplo, no transmite solo un mensaje/ contenido verbal, sino también visual.

Desde luego, «le texte source est créé pour correspondre à la situation dans la culture source. (...) Les langues et les cultures sont des entités différentes et que la valeur de chaque élément est définie par sa relation avec d'autres éléments du même système»⁸ (Popović & Nikolić 2017: 359), por lo cual es necesario hacer varios cambios al transmitir el texto de un sistema lingüístico al otro. Según Meyer (2001), en la mayoría de los cuadernos de *Astérix*, el humor está basado en la parodia intercultural, el anacronismo de las relaciones internacionales, clichés geográficos y los juegos

⁸ «El texto origen fue creado para adaptarse a la situación en la cultura original. (...) Las lenguas y las culturas son entidades diferentes y el valor de cada elemento se determina en función de su relación con otros elementos del mismo sistema.» (Trad. aut.)



interlingüísticos de palabras. Por ejemplo, *Astérix en Hispania* contiene una larga lista de juegos con topónimos, nombres propios y referencias culturales estereotípicas: Pompaleo (Pamplona), Helmantica (Salamanca), Corduba (Córdoba), Don Quijote y Sancho Panza, los molinos, la procesión de Semana Santa...

Los próximos ejemplos, extraídos de nuestro *corpus*, ilustran los problemas mencionados, con expresiones y frases conocidas o inventadas: «Je suis dans de beaux draps!» (GL, 29) / «¡Pobre de mí!» (GLE, 29) / «Sad sam obrao bostan!» (GLs, 28), donde cada frase corresponde con su propia cultura. Otro ejemplo lo demuestra todavía mejor:

Je ne sais pas, je voulais demander au Romain ce qu'il voulait frire dedans, mais il est tombé dans les pommes. (AB, 25)

No sé, quería preguntarle al romano qué iba a freír, cuando el tipo se ha derrumbado como un saco de patatas. (ABe, 25)

Ne znam, ali izgleda da je sam sebi zapržio čorbu. (ABs, 24)

Por otro lado, en el siguiente ejemplo veremos que la versión original y la española contienen el mismo término cultural, *siesta*, pero el traductor serbio, a pesar de haber transcrito las palabras castellanas en otras ocasiones en el mismo tebeo, esta vez ha optado por la palabra serbia con el sentido adecuado, perdiendo el contexto cultural de la emblemática palabra española: «Aaaaah! Après ce bon repas, j'ai bien envie de faire une sieste!» (TG, 19) / «¡Ah, qué bien sienta una buena siesta después de semejante comida!» (TGe, 19) / «Aaah! Posle ovakve klope, dobro bi došla jedna dremka.» (TGs, 18).

Particularidades lingüísticas

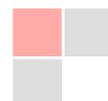
Tanto las particularidades de las lenguas extranjeras habladas en los territorios que visita Astérix como las características de la lengua francesa utilizada en varios países francófonos, representan algunas de las fuentes de lo cómico. Por ejemplo, en el cuaderno titulado *Astérix en Bélgica*, el lenguaje cómico es principalmente el resultado de la intención del autor de imitar el idioma francés de los hablantes de Bélgica, y de las alusiones a los problemas culturales de ese país. Por consiguiente, habría que plantear la pregunta si los lectores de la versión española o serbia llegan a tener el conocimiento de las diferencias entre la lengua francesa utilizada en Francia y su variante belga, tal como lo tienen los lectores francófonos.

En el nivel léxico, *Astérix en Bélgica* abunda de palabras y expresiones típicas de ese país, denominadas como *belgicismos*; por ejemplo, la palabra *carabistouille(s)* (AB, 17) –el sustantivo cuyo sentido es *broma*, *tontería*, *mentira*– en la traducción española está reducida a la palabra *broma*, equivalente a la palabra serbia *šala*: «C'est pas la peine de raconter des carabistouilles» (AB, 17) / «Dejémonos de bromas» (ABe, 17) / «Šalu na

stranu» (ABs, 16). El verbo *déjeuner* (AB, 19), que en el francés estándar significa *comer, ručati*, en Bélgica se utiliza en el sentido *desayunar, doručkovati*. En las versiones española y serbia los traductores optaron por el sentido estándar, pero su decisión no influyó en el efecto cómico presente en el texto original. Hay más ejemplos cuando los dos traductores evitan transmitir las particularidades léxicas de la lengua francesa belga, como por ejemplo el sustantivo *fieu* (AB, 14), que siempre se utiliza en vocativo y su sentido es: *mi amigo*. El belgicismo *drache* –«Allons une fois nous mettre un peu à l’abri. On va attendre que cesse de tomber cette drache» (AB, 43) – que denomina un chubasco o aguacero, obtuvo diversos sentidos en respectivas traducciones: «¡Vamos a refugiarnos un poco! ¡Esperaremos a que cese esa llovizna!» (ABe, 43) / «Idemo malo u zaklon... Dok prestanu da biju ovim kamenčinama!» (ABs, 42), donde en la versión serbia el traductor ha optado por la palabra “piedras grandes, rocas” para aumentar la metáfora.

En el cuaderno *La vuelta a la Galia por Astérix*, Astérix y Obélix visitan varias regiones de la Francia actual. Los autores aprovechan ese episodio para ofrecer al lector las palabras y las expresiones regionales de la lengua francesa, e incluso varios acentos – como por ejemplo el acento meridional de Marsella: «Môssieu» (a cambio de *Monsieur*) (TG, 31) / omitido en la versión española (TGe, 31) / Gospon (TGs, 30)– la versión abreviada del sustantivo *gospodin* (señor). Asimismo, para evocar el acento del sur de Francia, el traductor serbio a veces utiliza los elementos del habla montenegrina: «Ce sont eux!» (TG, 29) / «¡Son ellos!» (TGe, 29) / «Bogomi su oni!» (TGs, 28), o en otra ocasión: «Oh, l’homme! Où que vous allez comme ça?» (TG, 30) / «¡Hola amigo! ¿Dónde vas tan resuelto?» (TGe, 30) / «A da, čoče, jadan ne bio, gde si se naputio?» (TGs, 29). La expresión «P’têt ben qu’oui. [...] P’têt ben qu’non.» (TG, 10), que se atribuye a los hablantes del francés de Normandía, significa *probablemente* y representa una variante regional de la expresión estándar: *Peut-être bien qu’oui, peut-être bien que non*. Su versión (más literal) en español es: «Puede que sí. [...] Puede que no...» (TGe, 10) y en serbio «Mož’ bit i tuda. [...] Mož’ bit i nije.» (TGs, 9), con el matiz regional.

Del cuaderno *Astérix en Bretagne* hemos seleccionado tres ejemplos donde el traductor serbio ha optado por expresiones falsas de la lengua inglesa, para producir el efecto cómico: «Splendide!» (BR, 8) / «¡Espléndido!» (BRe, 8) / «Bjutiful!» (BRs, 7); luego «Merveilleux!» (BR, 10) / «¡Maravilloso!» (BRe, 10) / «Fajn!» (BRs, 9) y «Hello, patron!» (BR, 15) / «¡Hola, patrón!» (BRe, 15) / «Helou, gazda!» (BRs, 14). La misma técnica la ha aplicado en el cómic *Astérix en Hispania*, esta vez utilizando la palabra española, con el mismo motivo: «Ay, homme!» (AHI, 5) / «¡Vaya, hombre!» (AHle, 5) / «Aj, hombre!» (AHIs, 4) o «Comment vous remercier, amis?» (AHI, 48) / «¿Cómo agradeceros esto, amigos?» (AHle, 48) / «Kako da vam zahvalim, amigos?» (AHIs, 47).



Obviamente, en estos ejemplos los traductores han utilizado diversas técnicas de traducción, que produjeron efectos más o menos logrados. Nuestra conclusión es que el traductor serbio en varias ocasiones ha optado por mayores modificaciones del texto – regionalismos (*bogomi, čočē*), palabras extranjeras literalmente transcritas (*bjutiful, fajn, helou, hombre, amigos*) y varias expresiones relacionadas con la comida– para causar humor, y sobre todo para acercar las réplicas al lector serbio, mientras que el traductor español ha seguido la versión original con precisión en la mayoría de los casos analizados. Esto puede ser debido a la similitud del humor en la cultura española, no siendo así siempre en la cultura serbia.

Frases hechas, dichos y refranes

Para hacer una traducción lograda de un cómic exigente, como es el caso de *Astérix*, es necesario tener un profundo conocimiento del ámbito de su trama –una aldea ficticia ubicada al noroeste de Galia, rodeada de campamentos romanos– y sus características elementales –el humor basado en caricaturas, prejuicios y estereotipos, tanto de regiones francesas como de otras naciones europeas. Asimismo, es imprescindible conocer las circunstancias de la lengua meta, y, sobre todo, el sentido de humor de la cultura de destino. En otras palabras, no nos reímos de las mismas cosas y de las mismas circunstancias; la percepción del humor muchas veces no coincide sino varía dependiendo de los pueblos (Rollo 2017: 185).

Los siguientes ejemplos demuestran la habilidad de los autores de *Astérix*, pero también la creatividad de los traductores al español y al serbio. Cada frase encarna una tradición idiomática de las respectivas culturas y gente:

Tu es assez fort pour déraciner un arbre ! (AN, 23)
 ¡Te sobra fuerza para arrancar un árbol de raíz! (ANe, 23)
 Ti možeš volu rep da iščupaš! (ANs, 22)

Je n'ai jamais vu une mauvaise foi pareille ! (AB, 19)
 ¡Nunca he visto una mala fe como ésta! (ABe, 19)
 Oho! Još nisam video da je neko tako pogan na jeziku! (ABs, 18)

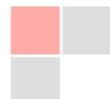
Queremos destacar también otros ejemplos que demuestran la creatividad y la habilidad, sobre todo del traductor serbio, cuyas opciones se alejan ligeramente del original a propósito de acercarse al lenguaje coloquial y provocar el impacto cómico: «énerver» (AN, 24) / «ponerme nervioso» (ANe, 24) / «ići na ganglije» (ANs, 23); o en otra ocasión «se moquer» (AN, 30) / «burlarse» (ANe, 30) / «terati komendiju» (ANs, 29); y asimismo «tomber bien» (GL, 35) / omitido en la versión española (GLE, 35) / «doći kao kec na desetku» (GLs, 34).

En los siguientes ejemplos podemos ver las equivalencias respectivas de cada lenguaje: «Ne te réjouis pas trop vite...» (DD, 16) / «No te alegres demasiado deprisa.» (DDe, 16) / «Prvo skoči, pa reci hop!» (DDs, 15); luego «Éno'mément de 'omains!» (BR, 5) / «¡Y son muchos romanos!» (BRe, 5) / «Ima ih ko žutih mrava!» (BRs, 4); o en otro cuaderno «Je n'ai pas eu de chance» (CC, 30) / «No he tenido suerte...» (CCe, 30) / «Bije me neki maler...» (CCs, 29) y «C'est qu'il y a un gros problème!» (AH, 41) / «¡Es que hay un problema gordo!» (AHe, 41) / «U tom grmu leži zec!» (AHs, 40), donde el traductor serbio en el primer caso ha optado por un dicho popular, en el segundo ha usado el sintagma «hormigas amarillas» que se utiliza para designar una gran cantidad de algo/alguien, en el tercero ha transmitido el mensaje a través de una frase hecha popular y en el cuarto ha vuelto a optar por un dicho. A diferencia de la versión serbia, el traductor español ha transmitido de manera literal el texto francés, correctamente pero con menos creatividad.

Expresiones coloquiales

En los diez cuadernos de *Astérix* que forman parte de nuestro *corpus*, hay decenas de ejemplos de frases hechas, dichos y expresiones coloquiales que utilizan Astérix, Obélix y otros protagonistas. El ejemplo «Allons voir!» (DD, 19) tiene su equivalente en español: «¡Vamos a ver!» (DDe, 19), pero en la versión serbia el autor entra todavía más en la coloquialidad optando por la frase «Idemo da ždraknemo!» (DDs, 18), utilizando una expresión muy lograda y poco usada. En el ejemplo «À l'attaque!» (AN, 24) la traducción española corresponde con la francesa: «¡Al ataque!» (ANe, 24), pero el traductor serbio modifica la frase añadiendo el matiz coloquial «Napreeeed! U makljažu!» (ANs, 23). Por otro lado, las expresiones «Il faudra le saisir avant qu'il s'envole!» (AN, 18) / «¡Es precioso echarle mano antes de que se vaya volando!» (ANe, 18) / «Moramo ga drpiti pre nego što ispari!» (ANs, 17) tienen un valor verbal similar, dentro del marco coloquial.

En las próximas frases, el nombre personal Toutatis –dios galo de la guerra y los pueblos– ha sido transmitido a respectivas lenguas de maneras diferentes: en el primer caso, «Par Toutatis!» (TG, 7) / «¡Por Tutatis!» (TGe, 7) / «Svetog mu sveca!» (TGs, 6), el traductor español opta por la forma española de la misma palabra, Tutatis, mientras la traducción serbia contiene una expresión adaptada con la palabra «Santo», puesto que el lector serbio no habría entendido el mensaje si el traductor hubiera dejado «Toutatis». En otro cuaderno, los autores de *Astérix* vuelven a referirse al mismo dios: «Oh, et puis par Toutatis, assez!» (CC, 22), pero la versión española esta vez lo evita: «¡Oh, y basta de una vez!» (CCe, 22) y el traductor serbio escoge una lograda expresión coloquial «E, pa, sunce vam kalaisano, sad mi je dosta!» (CCs, 21).



El análisis de estos ejemplos nos demuestra que los procedimientos del traductor español a veces están directamente relacionados con el hecho de que la lengua española y la lengua francesa tienen la misma raíz, por lo cual no es necesario utilizar tantas modificaciones de la traducción. Por otro lado, las opciones serbias revelan una gran creatividad del traductor y su excelente conocimiento de la lengua meta. Otros ejemplos que lo justifican se verán en la continuación de nuestro artículo.

Adaptación cultural

Cualquier tipo de traducción se realiza en base a la transferencia de un sistema cultural a otro, por lo cual es imprescindible conocer bien tanto las características de la cultura meta como la dimensión contextual del texto por traducir. Los elementos culturales «représentent des mots ou des combinaisons de mots typiques du mode de vie, de la culture, du développement social et culturel d'une société mais qui sont étrangers à d'autres sociétés, étant donné qu'ils désignent une spécificité locale ou historique»⁹ (Popović & Nikolić 2017: 362).

La técnica titulada «la adaptación cultural» supone la sustitución de una palabra o expresión, típica de la cultura de origen, con otra palabra o expresión que no designa *la misma realidad* en la cultura meta, pero que pueda tener un impacto similar. Según M. Baker (1992: 31), la gran ventaja de esta estrategia de traducción es que ofrece al lector un concepto familiar y entendible. Para mostrarlo, hemos seleccionado de nuestro *corpus* los siguientes ejemplos: «Nous voudrions acheter une bouillabaisse pour emporter.» (TG, 31) / «Nosotros quisiéramos comprar una 'bouillabaisse' para recuerdo.» (TGe, 31) / «Tražimo girice da ponesemo.» (TGs, 30). Por cierto, la *bouillabaisse* es un plato tradicional de la Provenza francesa, una sopa de diversos pescados, que el traductor español ha prestado en su versión, pero que en la cultura serbia no tendría el efecto deseado, por lo cual el traductor optó por un término comúnmente conocido. Las mismas técnicas los traductores las han utilizado en el siguiente ejemplo: «Je vous offre le pastix?» (TG, 31) / «Les invito a un 'pastis'» (TGe, 31) / «Može jedna mastika?» (TGs, 30), puesto que el *pastis* (*pastix* en la versión original, porque los galos utilizan las palabras que terminan en -ix) es el aperitivo típico de Marsella y *mastika* es el licor tradicional macedonio, cuya referencia cultural es clara para los lectores serbios y se podría considerar un equivalente adecuado.

La adaptación cultural también es utilizada en las escenas cuando los protagonistas cantan, como en los siguientes ejemplos: «Je suis un petit garçon, fils de Gaulois moyen!» (AHI, 20), donde los autores hacen referencia a la canción «Petite fille

⁹ Representan palabras o combinaciones de palabras típicas en cuanto al estilo de vida, cultura, desarrollo social y cultural de una sociedad, pero ajenas a otras sociedades, ya que significan alguna especificidad local o histórica. (Trad. aut.)

de Français moyen» de la cantante francesa Sheila, popular en los años 1970. Parece que la versión española no transmite la referencia adecuada o adaptada: «Anoche tuve un mal sueño, oh, Roma, dos triunviros me llevaban...» (AHle, 20), mientras que la traducción serbia evoca los versos del gran poeta nacional Jovan Jovanović Zmaj: «Buji, paji, čedo moje, buji, paji...» (AHIs, 19), también aplicada en el siguiente ejemplo: «Dors mon p'tit Quinquin, mon p'tit Quinquin, mon p'tit Quintilius...» (TG, 16) -alusión en la homónima canción de cuna- / Duerme mi niño, duerme mi niño... (TGe, 16) / «Tiha noć je, moje zlato spava, nad glavom joj...» (TGs, 15).

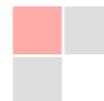
Numerosos ejemplos de la adaptación cultural están relacionados con la comida, que producen un gran efecto cómico. Por cierto, en todas estas situaciones la sustitución es posible porque los platos emblemáticos no están dibujados / visualizados: «C'est qu'Idéfix et moi avons fini nos tartines.» (AB, 33) / «Es que Idéfix y yo hemos acabado las rebanadas.» (ABe, 33) / «Znam, ali Garofiks i ja smo smazali sendviče!» (ABs, 32). En otra ocasión, el traductor español transmite la palabra francesa (puesto que se trata de una comida típica belga, obviamente reconocible en España) y el serbio opta por dos platos simples de desayuno -masa de avena y semolina de maíz: «Waterzooie! Waterzooie! Waterzooie! Morne plat!» (AB, 39) / «Este waterzooie no está muy bien hecho... El cocinero ha fracasado... ¡Qué derrota! ¡Es una derrota de waterzooie!» (ABe, 39) / «Ovsena kaša?! Ovsena kaša! Stradali su, kačamak im njihov!» (ABs, 38). Para aproximar las referencias culturales a los lectores en la lengua serbia, el traductor aplica la estrategia traslativa de domesticación a propósito de facilitar la comprensión del texto en el idioma objetivo, al mismo tiempo guardando las características emblemáticas de la versión original. Asimismo, introduce expresiones que abarcan las palabras (sobre todo las que designan comida) que evidentemente no existían en la época de la trama (*kačamak*, entre otras), pero que tienen un gran impacto humorístico. De esa manera, los lectores no tienen la impresión de la lectura de una traducción sino de la obra original, gracias a la creatividad y la fluidez del texto convincentemente transmitido.

Entre los casos más creativos se encuentran también los nombres propios, inventados por los autores franceses, con los equivalentes adecuados en las respectivas traducciones: «Soupalognon y Crouton»¹⁰ (AHl, 12) / «Sopalajo de Arrierez y Torrezno»¹¹ (AHle, 12) / «Supos de Crnolukos»¹² (AHIs, 11), o Dansonsurlepon y Davignon (*Dansons sur le pont* y *d'Avignon*, que se refiere a la conocida canción tradicional francesa), en español designado Porrrompompero y Fandánguez y en serbio Tangos de Slofoks.

¹⁰ *Soupe à l'oignon* – sopa de cebolla; *croûtons* – picatostes.

¹¹ *Sopa al ajo + ajoarriero* (salsa de ajo), + *torrezno* (picatostes).

¹² Sopa de cebolla, donde palabras “sopa” y “cebolla” están modificadas a lo español.



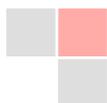
Los últimos ejemplos de los elementos culturales que queremos destacar son asimismo los más delicados: en la primera escena de *Astérix en Hispania*, Pepe, el niño secuestrado por Julio César, se defiende de su invasión romana gritando «Vous ne passerez pas!» (AHI, 7), lo que obviamente hace referencia al lema republicano utilizado en la Guerra Civil española: «¡No pasarán!». Desde luego, la frase fue traducida al español como «¡No pasaréis!» (AHLe, 7) –hay que tener en cuenta que este cuaderno se publicó en 1969, o sea durante el gobierno de Francisco Franco– y al serbio «Ovde nećete proći!» (AHIs, 6), aunque en ambos casos se hubiera podido aplicar la frase española: «No pasarán», puesto que el público lector tanto de España como de Serbia lo habría reconocido.

El último ejemplo que queremos mencionar en este artículo, relacionado con el ámbito histórico-cultural, tiene que ver con la tauromaquia. En una de las escenas del cómic *Astérix en Hispania*, llevada a cabo en la corrida de toros, los condenados «gladiadores» Astérix y Obélix deben luchar contra leones, pero en lugar de la fiera, aparece un toro. Empieza la lucha (la carrera) acompañada por los gritos del público y, de repente, a una dama romana se le cae la capa roja en la arena. Cuando Astérix la recoge, el toro se vuelve «encaprichado por la capa» (AHI, 46) y en ese momento espontáneo, entre los gritos «Olé», Astérix evidentemente inventa e inaugura el espectáculo taurino. Conviene resaltar que en las tres versiones (francesa, española y serbia) está presente la interjección «Olé», con ligeros cambios gráficos: OLÉÉÉÉÉ! (AHI, 45); ¡OLÉ! ¡OLÉ! ¡OLÉ! (AHLe, 45); OLE! OLE! OLE! (AHIs, 44). Por tanto, estos ejemplos demuestran que la adaptación cultural no es necesaria cuando se trata de expresiones conocidas, reconocibles o globalmente aceptadas.

Conclusiones

Cada discurso, de cierta manera, refleja una cultura, o mejor dicho un sistema cultural. En el caso de la traducción, ese reflejo también abarca la dimensión contextual. En general, no hay traductores especializados para los cómics ni traductólogos dedicados exclusivamente a la teoría de ese tipo de traducción, pero existe cierto número de artículos académicos que lo investigan –en nuestra opinión todavía pocos– puesto que se trata de un arte omnipresente, popular e influyente.

El fundamento de este análisis han sido las circunstancias socio-cultural-lingüísticas de un cómic globalmente conocido –*Astérix*– transmitidas a dos lenguas de diferente raíz: la española y la serbia. En cuanto a los elementos técnicos, hemos concluido que los cuadernos de Astérix en los tres idiomas –francés, español y serbio– tienen el mismo formato y número de páginas. La calidad técnica de las tres versiones es similar, pero cuando se trata del contenido, los cuadernos traducidos son resultado de la



interacción de una dimensión cultural y una dimensión lingüística particular de cada ámbito.

Comparando varias soluciones ofrecidas por los traductores Víctor Mora y Đorđe Dimitrijević en circunstancias contextuales específicas, se puede argumentar que el traductor español ha comunicado el mensaje de manera precisa y adecuada, mientras que el traductor serbio ha utilizado más técnicas traductológicas para lograrlo. La técnica prevaleciente en la versión serbia es la adaptación, puesto que su cultura es más lejana de la cultura original. Por otro lado, la función comunicativa y su papel respectivo están cumplidos en ambos idiomas. Nuestro análisis ha mostrado que la mayoría de las frases traducidas es acertada, el humor tiene más o menos el mismo efecto y el mensaje está propiamente transmitido en ambos idiomas meta. Por consiguiente, el hecho de que una lengua sea romance y otra eslava no tiene importancia crucial y no influye en el entendimiento del discurso, pero sí que contiene matices diferentes debido a la habilidad de los traductores.

Para aproximar las referencias culturales a los lectores en la lengua serbia, el traductor Dimitrijević ha aplicado en varias ocasiones la estrategia traslativa de domesticación a propósito de facilitar la comprensión del texto en el idioma meta, al mismo tiempo guardando las características emblemáticas de la versión original. Asimismo, hemos notado que el traductor serbio, aparte de adoptar una posición más activa que el traductor español, solía transmitir el mensaje entrando en todos los matices del contexto, alejándose más de la versión original para acercarla mejor a su público lector. Además, ha mostrado un gran conocimiento del léxico y discurso frecuentemente utilizado en los cómics, por lo cual hemos concluido que tiene más experiencia en esa rama de la traducción.

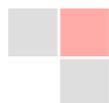
Podemos concluir que durante el procedimiento de traducción de los tebeos las pérdidas a veces son inevitables, especialmente cuando hay que transmitir las expresiones, los estereotipos o las referencias culturales de la versión original a otro idioma, debido a sus características particulares (lenguaje coloquial, particularidades lingüísticas, etc.). Aunque el traductor de los cómics se enfrenta a ciertos problemas cuando tiene que transmitir los elementos de una cultura a otra, se puede decir que muchas veces los soluciona debido al uso del humor adecuado, teniendo en cuenta las percepciones, competencias y conocimientos de los lectores de la cultura meta.



BIBLIOGRAFÍA

- Baker, Mona. *In Other Words. A Coursebook on Translation*. London: Routledge, 1992. Print.
- Brandimonte, Giovanni. «La traducción de cómics: algunas reflexiones sobre el contenido lingüístico y no lingüístico en el proceso traductor». *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione, XXIV Congresso AISPI (Padova, 23-26 maggio 2007)*. A. Cassol et al. (dir.). Roma: AISPI Edizioni, 2012. 151-168. Impreso.
- Castillo Cañellas, Daniel. «El discurso de los tebeos y su traducción». *Tebeosfera*, 1996. Web. 15 Feb. 2020.
- Cros, Bernard. «Du village d'Astérix au village global: historique de cinquante ans de succès». *Le tour du monde d'Astérix*. Bertrand Richet (éd.). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 19-38. Imprimé.
- Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2001. Impreso.
- Groensteen, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris: PUF, 1999. Imprimé.
- Hatim, Basil, and Ian Mason. *The Translator as Communicator*. London and New York: Routledge, 2014. Print.
- Maričić, Sanja, i Nataša Popović. «Učenje stranog jezika kroz strip: analiza i zastupljenost stripovne forme u udžbenicima za francuski i španski kao strani jezik.» *Jezici i kulture u vremenu i prostoru III* (2014): 619-629. Štampano.
- Meyer, Jean-Paul. «Quelques aspects du plurilinguisme dans Astérix et Lucky Luke». *Creliana, hors-série, 1* (2001): 59-71. Imprimé.
- Palma, Silvia. «La traducción de los elementos culturales: el caso de Astérix y Mafalda». *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Manuel Bruña Cuevas et al. (coord.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. 900-909. Impreso.
- Campos-Pardillos, Miguel Ángel. «Las dificultades de traducir el humor: Astérix le Gaulois - Asterix the Gaul - Asterix el Galo». *Babel A.F.I.A.L.: Aspectos de filología inglesa y alemana 1* (1992): 103-123. Impreso.
- Popović, Nataša, et Jelena Nikolić. «La traduction des références culturelles dans les bandes dessinées». *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu XLI.3* (2017): 357-378. Imprimé.
- Rodríguez Rodríguez, Francisco. *Cómic y traducción: preliminar teórico-práctico de una disciplina*. Madrid: Editorial Sínderesis, 2019. Impreso.
- Rollo, Alessandra. «Aspects linguistiques et idéologico-culturels dans la traduction de l'humour. Le cas de la bande dessinée Agrippine». *MonTI - Monografías de Traducción e Interpretación 9* (2017): 181-218. Imprimé.
- Zanettin, Federico. *Comics in Translation*. London: New York: Routledge, 2014. Print.

Corpus

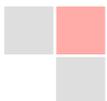


- (AB) Goscinny, René, et Albert Uderzo. *Astérix chez les Belges*. Paris: Dargaud, 1984. Imprimé.
- (ABe) —. *Astérix en Bélgica*. Barcelona: Grijalbo/Dargaud, 1992. Impreso.
- (ABs) Gošini, Rene, i Alber Uderzo. *Asteriks među Belgijancima*. Novi Sad: Forum - Marketprint, 1979. Štampano.
- (AG) Goscinny, René, et Albert Uderzo. *Astérix et les Goths*. Paris: Dargaud, 1969. Imprimé.
- (AGe) —. *Astérix y los godos*. Barcelona: Grijalbo/Dargaud, 1998. Impreso.
- (AGs) «Otmica Aspiriniksa». *Striputopija*, 2014. Web. 11.04.2019.
- (AH) Goscinny, René, et Albert Uderzo. *Astérix chez les Helvètes*. Paris: Dargaud, 1971. Imprimé.
- (AHe) —. *Astérix en Helvecia*. Barcelona: Grijalbo/Dargaud, 1998. Impreso.
- (AHs) «Asteriks u Švajcarskoj». *Striputopija*, 2014. Web. 15.04.2019.
- (AHI) Goscinny, René, et Albert Uderzo. *Astérix en Hispanie*. Paris: Dargaud, 1984. Imprimé.
- (AHie) —. *Astérix en Hispania*. Barcelona: Grijalbo/Dargaud, 1987. Impreso.
- (AHIs) «Asteriks u Španiji». *Striputopija*, 2014. Web. 19.04.2019.
- (AN) Goscinny, René, et Albert Uderzo. *Astérix et les Normands*. Paris: Dargaud, 1967. Imprimé.
- (ANe) —. *Astérix y los normandos*. Barcelona: Grijalbo/Dargaud, 1998. Impreso.
- (ANs) «Asteriks i Normani». *Striputopija*, 2014. Web. 18.04.2019.
- (BR) Goscinny, René, et Albert Uderzo. *Astérix chez les Bretons*. Paris: Dargaud, 1997. Imprimé.
- (BRe) —. *Astérix en Bretagne*. Barcelona: Grijalbo/Dargaud, 1998. Impreso.
- (BRs) «Asteriks među Britancima». *Striputopija*, 2014. Web. 15.04.2019.
- (CC) Goscinny, René, et Albert Uderzo. *Le cadeau de César*. Paris: Dargaud, 1988. Imprimé.
- (CCe) —. *El regalo del César*. Barcelona: Grijalbo/Dargaud, 1998. Impreso.
- (CCs) Gošini, Rene, i Alber Uderzo. *Cesarov poklon*. Novi Sad: Forum - Marketprint, 1987. Štampano.
- (DD) Goscinny, René, et Albert Uderzo. *Le domaine des dieux*. Paris: Dargaud, 1971. Imprimé.
- (DDe) —. *La residencia de los dioses*. Barcelona: Grijalbo/Dargaud, 1998. Impreso.
- (DDs) Gošini, Rene, i Alber Uderzo. *Grad bogova*. Novi Sad: Forum - Marketprint, 1985. Štampano.
- (GL) Goscinny, René, et Albert Uderzo. *Astérix gladiateur*. Paris: Dargaud, 1969. Imprimé.
- (GLE) —. *Astérix gladiador*. Barcelona: Grijalbo/Dargaud, 1992. Impreso.

- (GLs) «Asteriks gladijator». *Striputopija*, 2014. Web. 16.04.2019.
- (TG) Goscinny, René, et Albert Uderzo. *Le tour de Gaule d'Astérix*. Paris: Dargaud, 1969. Imprimé.
- (TGe) —. *La vuelta a la Galia por Astérix*. Barcelona: Grijalbo/Dargaud, 1998. Impreso.
- (TGs) «Put oko sveta». *Striputopija*, 2014. Web. 19.04.2019.

Fecha de recepción: 09 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 12 de mayo de 2020



Jelena Borljin¹
Doctoranda en la Universidad Pablo de Olavide
España

LA SUBTITULACIÓN AMATEUR DE SERIES: EL CASO DE *FRIENDS*

Resumen

Gracias a Internet podemos acceder a la llamada subtítulos *amateur*. La principal ventaja de este fenómeno es, sin duda, la facilidad de acceso –gratis y libre– a contenido audiovisual en nuestro idioma materno, mientras que una de sus desventajas es el no saber la procedencia de la fuente –la mayoría de estas traducciones son anónimas– y, por tanto, cuestionar la calidad de la traducción. El objetivo de este trabajo es investigar la calidad de las traducciones *amateur* que se pueden encontrar en la web y comprobar si respetan las reglas de la traducción audiovisual. Para llegar a una conclusión al respecto, el trabajo analiza la calidad de dos traducciones de subtítulos de este tipo del capítulo «The One with All Thanksgivings» de la serie estadounidense *Friends*, encontradas en la página web *podnapisi.com*. A través de un análisis comparativo entre las dos traducciones y aplicando las teorías de la traducción audiovisual, se estudia tanto la veracidad como los aspectos formales de las mismas. Como última finalidad del presente estudio, se quiere demostrar que en Internet pueden encontrarse casos opuestos, es decir, traducciones que sí respetan las reglas de traducción como también aquellas que no, y que no existe una estrategia adecuada o predefinida sobre cómo encontrar una traducción audiovisual *amateur* fiable y de buena calidad.

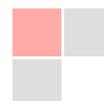
Palabras clave: traducción, subtítulos *amateur*, en línea, Internet, *Friends*.

TV SHOW AMATEUR SUBTITLING: THE CASE OF *FRIENDS*

Summary

Thanks to the Internet we can access the so-called amateur subtitling. The main advantage of this phenomenon is, without a doubt, the free access to audiovisual content in our mother tongue, while one of its disadvantages is not knowing the source's origin. Most of these translations are anonymous, and therefore, the quality of the translation is questionable. This paper aims to investigate the quality of amateur translation online, as well as to research whether it respects the rules of audiovisual translation. To reach a conclusion in this regard, the work analyzes the quality of two such translations of the episode “The One

¹ jborljin@yahoo.com



with All Thanksgivings” of the American series *Friends*, found on the *podnapisi.com* website. Through a comparative analysis between the two translations and applying the theories of audiovisual translation, both the veracity and the formal aspects are studied. As a final objective of this study we want to show that the opposite cases can be found on the Internet, that is, both translations that do respect the translation rules as well as those that do not, and that there is no adequate or predefined strategy on how to find a reliable amateur audiovisual translation and of good quality.

Keywords: translation, amateur subtitling, online, Internet, *Friends*.

1. Introducción

Debido a que la accesibilidad a Internet se ha convertido hoy día en algo cotidiano e imprescindible, existen numerosas fuentes de información a nuestro alcance. Sin embargo, la otra cara de la moneda es la fiabilidad de las mismas; con tantos datos a nuestro alrededor resulta difícil distinguir qué fuentes son fiables.

Dentro de este océano de información hay un mar de traducciones audiovisuales. Para Bogucki (2009: 49), Internet es el precursor de un nuevo tipo de traducción audiovisual, la denominada comúnmente como la subtitulación *amateur*. Precisamente la etimología de la palabra *amateur*, latín *amateur* (el que ama) (Littré), destaca el contexto en el que se va a utilizar esta palabra en el presente trabajo.

Internet nos facilita mucho poder disfrutar de las obras del séptimo arte. Podemos encontrar una inmensa cantidad de material audiovisual sin necesidad de pensar en si se ha producido en nuestra lengua o no, ya que están a nuestro alcance a través de páginas piratas, infinidad de traducciones y subtítulos específicos para películas o, incluso, para el ansiado capítulo de nuestra serie que hemos estado esperando durante tanto tiempo. Sin embargo, rara vez nos preguntamos sobre la calidad de estas traducciones, si están bien hechas y si son correctas. Precisamente este es el objetivo que perseguimos con este trabajo: investigar la calidad de las traducciones *amateur* que se pueden encontrar en la web y averiguar si respetan las reglas de la traducción audiovisual.

Este trabajo va a analizar la calidad de dos traducciones de subtítulos del capítulo 8 de la temporada 5, *The One with All Thanksgivings*, de la serie estadounidense *Friends*, encontradas en la página web *podnapisi.com*. La serie se hizo muy popular desde el primer capítulo. Según Carter (2014) entre 20 y 29 millones de espectadores vieron cada una de las temporadas. Las dos traducciones son elegidas por ser las más descargadas de todas las traducciones ofrecidas en dicha página web (*podnapisi.net*).

El trabajo aporta un breve resumen teórico en cuanto a la definición de la subtitulación, las características técnicas (la extensión máxima, la *regla de los seis segundos*, las reglas ortográficas) y la subtitulación *amateur* y continua con el análisis comparativo de las dos traducciones.



2. La subtitulación

La subtitulación es una de las modalidades centrales de la traducción audiovisual y en la que, dada su complejidad, es necesario tener en cuenta muchos componentes que juegan un papel muy importante a la hora de transmitir el mensaje adecuadamente. Díaz Cintas (2003: 32) define la subtitulación como «[...] una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores [...]». El mismo autor enfatiza que a un material audiovisual subtitulado lo determinan tres características o componentes fundamentales que deben estar perfectamente coordinados: la palabra oral, la imagen y los subtítulos. Chaume (2004: 33), por su parte, explica este tipo de traducción audiovisual como «[...] un texto escrito [...] en la lengua meta a la pantalla en donde se exhibe una película en versión original, de modo que estos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla», mientras que Baker (1998: 244-245) lo define de una manera más sencilla concluyendo que la subtitulación es la transcripción de una película o un diálogo de televisión presentada simultáneamente en la pantalla.

2.1. Características técnicas

Podemos encontrar varios estudios sobre subtitulación en los que diferentes autores escriben sobre los aspectos técnicos de este tipo de traducción, pero todos ellos coinciden en la extensión de cada subtítulo: un máximo de dos líneas de 40 caracteres cada una donde la línea superior debe ser de una longitud menor que la inferior por la contaminación de la imagen (Castro Roig 2001: 280). Es más, Díaz Cintas (2001: 27) afirma que «en cuanto al formato vídeo y DVD, el número es de unos 32 a 35 caracteres». Sin embargo, nuestro trabajo se ha limitado a 40 al tratarse de traductores *amateurs*.

Muchos autores (Agost 1999: 18, Díaz Cintas 2001: 27-28, Castro Roig 2001: 278) también subrayan la necesidad y obligación de respetar la *regla de los seis segundos*, según la cual en este período de tiempo el espectador (medio) es capaz de leer y asimilar la información contenida en dos líneas de subtítulos. Lo que Geogakopoulou (2009: 22) afirma es que no importa si la traducción es perfecta o no en el sentido de su contenido, pues siempre va a ser un fracaso si el espectador no tiene el tiempo suficiente para leerla.

La traducción audiovisual para la subtitulación debe respetar unas reglas determinadas respecto a las restricciones de su formato y ubicación en la pantalla. El traductor debe seguir dichas reglas para facilitar a los espectadores la tarea del visionado, permitiéndoles así disfrutar mejor del contenido audiovisual. El público tiene que concentrarse en dos tipos de informaciones: la acción que se desarrolla en la pantalla y la



traducción de los diálogos, es decir, los subtítulos (Georgakopoulou 2009: 23). Díaz Cintas (2003: 62) sugiere que la sincronía temporal entre los subtítulos y el texto oral es imprescindible.

También, es muy importante respetar la ortografía; los signos de interrogación y de exclamación, las mayúsculas, las tildes, etc. se utilizan del mismo modo que en cualquier otro tipo de texto. Las cursivas se utilizan para destacar las voces en *off* que no se pueden ver en la pantalla (voces de televisión, radio, la voz del narrador, transcripción de la información que aparece en la imagen, etc.) y los guiones se usan para separar las intervenciones de los diálogos. Respecto a los tres puntos suspensivos iniciales, Díaz Cintas opina que cuando «se encuentran al final del subtítulo indican la continuación del mismo en la proyección siguiente, que comienza bien con tres puntos suspensivos y [que] tienen otra función que consiste en indicar una pausa, omisión o interrupción en el discurso oral del personaje» (2001: 116, 117).

2.2. La subtitulación *amateur*

Con las nuevas tecnologías y las posibilidades que Internet nos da, a finales del siglo XX, un nuevo tipo de subtitulación empieza a extenderse: la subtitulación *amateur*. Este tipo de traducción es realizada por personas, aparentemente, sin la formación adecuada; individuos que traducen el material audiovisual por placer y de manera gratuita. Su objeto es compartir el material con el resto de fans con los que comparten el mismo interés y la misma lengua materna, en la mayoría de los casos (Simó 2005: 32).

3. Descripción del corpus

Como ya hemos mencionado, el corpus de análisis son dos traducciones de subtítulos del capítulo 8 de la temporada 5 –*The One with All the Thanksgivings*– de la serie *Friends*. La serie se emitió por primera vez el 22 de septiembre de 1994, y hasta el último capítulo, estrenado el 6 de mayo de 2004², fue muy popular (Carter 2014).

Los protagonistas son seis amigos (Rachel, Mónica, Phoebe, Joey, Chandler y Ross) y las distintas vivencias y relaciones de cada uno de ellos en Manhattan, Nueva York. Según Cuéllar y García-Falces (2004: 6), *Friends* es una comedia disparatada con una gran cantidad de situaciones absurdas, referencias culturales, connotaciones sexuales, dobles sentidos y mucho chiste visual. Es un tipo de humor muy asequible que no requiere ningún esfuerzo por parte del público, aunque no esté familiarizado con la cultura de origen.

² En *IMDB.com* 719 443 usuarios la valoran con un 8,9 (*Friends*).

Las traducciones al español que conforman este análisis las hemos encontrado en la página web *podnapisi.com*. El autor de una es anónimo mientras que la otra traducción, al final, contiene el seudónimo *Jerus*. Para facilitar el estudio y la comprensión de este trabajo, distinguiremos entre Traducción1 (de autor desconocido) y Traducción2 (de *Jerus*). Ambas están adaptadas para el público de América Latina, pues se observan ciertos rasgos del español latinoamericano como la ausencia de uso del pretérito perfecto o del pronombre de la segunda persona del plural *vosotros* (Matte Bon 2009: 115, 244).

4. Metodología

Para abordar los propósitos marcados previamente y analizar correctamente cada una de las traducciones, hemos determinado la comparación como línea de trabajo que mejor ayuda a nuestros objetivos. En lo sucesivo, compararemos las dos traducciones y aplicaremos las teorías de la traducción audiovisual para, finalmente, llegar a formular una conclusión sobre la calidad de dichas traducciones.

5. Análisis

5.1. Análisis de la veracidad de las traducciones

Saber traducir no solo supone conocer las lenguas origen y meta, sino que también implica ser conocedor de la cultura –ajena y propia–, especialmente si se trata de la traducción del humor. Zabalbescoa opina que no solo hay que prestar atención al humor y la transmisión que se haga de este en otra lengua, sino que también hay que mostrar el virtuosismo lingüístico del autor del guion (2001: 260), que precisamente es una de las razones del éxito mundial de la serie *Friends*.

5.1.1. Traducción inexacta que provoca la transmisión de un mensaje equivocado

Chaume Varela (2005: 11) subraya que uno «de los estándares de calidad de una subtitulación es que el texto meta sea fiel al texto origen». En el siguiente ejemplo se puede ver que los traductores del capítulo han interpretado las palabras de Mónica de forma diferente:

Mónica:	Yeah, I mean, I look great. And yeah, I feel great, and, yeah, my heart's not in trouble anymore.
---------	---

Traducción1	00:14:59,273 --> 00:15:01,367 Es decir, luzco genial. 00:15:01,567 --> 00:15:05,288 Me siento genial, no tengo problemas amorosos.	Traducción2	00:14:59,033 --> 00:15:04,613 Si, si fue grandioso. Si, me sentí genial y mi corazón no tiene más problemas!.
-------------	--	-------------	---

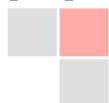
Podemos observar que el autor de la primera traducción ha elegido una solución que, desde el punto de vista de un espectador hispanohablante, sí tiene una justificación, ya que puede conectar con la trama del episodio: Mónica ya no está gorda –convirtiéndose esto en la razón por la que ya no tiene más problemas amorosos– y no resulta contradictoria la risa en *off* que se oye después de su réplica. Sin embargo, eso no es lo que se expresa en la versión original: ella dice que su corazón ya no está en peligro refiriéndose a problemas cardíacos y no a sus relaciones sentimentales. De esta manera, se tergiversa el sentido del mensaje original, especialmente teniendo en cuenta que en la siguiente escena Mónica le pregunta a Rachel cómo debe comportarse si quiere seducir a Chandler y, luego, en dicha seducción, se nota su falta de experiencia en la comunicación con los hombres –resultaría contradictoria su declaración anterior en la que aseguraba que ya no tenía problemas amorosos–.

Considerando lo anterior, la propuesta de la Traducción2 es más afín al texto origen y, por tanto, más lograda, aunque se trata de una traducción literal y contiene la repetición innecesaria de la partícula afirmativa «sí».

5.1.2. Traducciones sin sentido

Ross: You know, maybe playing her that song we wrote last week.			
Chandler: - <i>Emotional Knapsack?</i> Right on.			
Ross: - Right on.			
Traducción1	00:11:18,219 --> 00:11:20,313 Invitaré a salir a Rachel... 00:11:20,555 --> 00:11:23,183 <i>...y le cantaré la última canción.</i> 00:11:23,433 --> 00:11:25,731 ¿"Mochila emocional"? ¡Seguro!	Traducción2	00:11:18,689 --> 00:11:23,449 Estoy pensando en invitar a salir a Rachel esta noche. Y tocarle esa canción que escribimos la semana pasada. 00:11:23,562 --> 00:11:24,688 "Mochila emocionada?". 00:11:24,689 --> 00:11:25,085 Sí.

En este contexto, en el que Chandler quiere dar apoyo a Ross porque éste pretende enseñarle a Rachel su canción, el uso de la palabra *seguro* no tiene mucho sentido tal y como se nos muestra en el ejemplo de Traducción1. El autor de Traducción2, por su parte, opta por ignorar la reacción de Chandler y no traducir «Right on!». Además, incluye la



reacción positiva de Ross al incorporar su afirmación. Consideramos, de todos modos, que la traducción más adecuada para la reacción de Chandler sería «¡Qué guay!» o «¡Muy bien!» o cualquier otra expresión con un significado similar.

Los siguientes dos ejemplos nos muestran que cuando el traductor no entiende bien la lengua de origen o no presta demasiada atención al texto original, puede acabar realizando una traducción completamente carente de sentido.

Ejemplo 1:

Monica:		Look, of all people, you do not want me to tell this story.	
Traducción1	00:07:27,405 --> 00:07:30,284 No querrás que yo cuente esta historia.	Traducción2	00:07:28,060 --> 00:07:30,620 Miren, quien de todos ustedes, no quieren que cuente esta historia!.

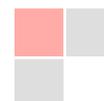
La propuesta de la Traducción2 llega a confundir a los espectadores porque resulta incomprensible. Sin embargo, la solución de la otra traducción es mucho más aceptable, aunque la primera línea sea más larga, un aspecto que se debe evitar por la contaminación de la imagen, y no esté dividida correctamente. Una posible propuesta sería:

Tú no querrás
que cuente esta historia.

Al incluir el pronombre *tú* al inicio del subtítulo, se enfatiza el mensaje y resulta una buena opción traslativa para la locución inglesa «Look, of all people, you...». Eliminamos el pronombre *yo* porque en este ejemplo este tipo de «concisión no perjudica la sintaxis ni el estilo del original» (Díaz Cintas 2001: 126).

Ejemplo 2:

Rachel:	I am never going out with him again. I don't care how much he begs.
Monica:	I think his begging days are over, now that he's with Nancy Branson.



Traducción1	00:09:49,380 --> 00:09:53,635 No volveré a salir con él. No me importa cuánto ruegue. 00:09:53,843 --> 00:09:56,892 Si está con Nancy, ya no tiene que rogar.	Traducción2	00:09:44,352 --> 00:09:51,517 Nunca voy a volver a salir con el de nuevo. No me importa cuanto lo quiero 00:09:54,575 --> 00:09:57,522 Creo que sus días de súplica terminaron ahora que sale con Nancy Branson
-------------	--	-------------	---

Los espectadores hispanohablantes no pueden relacionar el comentario de Mónica de la Traducción2 con la parte de súplica que está dirigida al personaje de Rachel porque está mal traducido. «No importa cuánto lo quiero» no equivale a «I don't care how much he begs» y simplemente se pierde el sentido. La solución de la otra traducción es mucho mejor y equivale al original.

En el siguiente ejemplo se ve que el traductor ha transmitido un mensaje que, semánticamente, no tiene sentido:

	Ross:	So, uh, where's Monica?	
Traducción1	00:13:46,284 --> 00:13:47,285 ¿Y Monica?	Traducción2	00:13:45,961 --> 00:13:47,398 Adónde está Monica?.

Simplemente, esta traducción no es adecuada para esa pregunta. Consideramos que «¿Y Mónica?» es una opción más adecuada para transmitir el mensaje.

García Luque (2005: 68) confirma lo mencionado en el apartado 2. subrayando que «desde el punto de vista de su relación con la imagen, el diálogo cinematográfico se adapta por la siguiente norma: no entrar nunca en contradicción con la imagen [...]». Los siguientes casos demuestran, precisamente, lo contrario, obviando esta norma:

Ejemplo 1:

Monica:	I love the way this box feels against my cheek.
Traducción2	00:16:55,691 --> 00:17:03,276 Me encanta la forma en que esta caja se siente en mi cuello.

Se confunde al espectador hispanohablante porque lee la palabra *cuello* y ve que Mónica está poniendo la caja en su mejilla.



Ejemplo 2:

Ross:	Could you please not do that feet first?
Traducción2	00:18:15,550 --> 00:18:22,496 Puede por favor pasar el pie primero?

Esta traducción es completamente contraria al original y no corresponde ni al video ni a la continuación de la conversación.

Ejemplo 3:

Ross:	You're right, yours is worse. You are the king of bad Thanksgivings.
Traducción1	00:03:20,492 --> 00:03:24,417 Cada vez que lo cuentas, el tipo tiene más acento.

Esta versión no solo es incorrecta, sino que tampoco concuerda con los gestos corporales de Ross; las manos levantadas en el aire a la altura del pecho con las palmas extendidas se utilizan normalmente en muchas situaciones para indicar que se dice algo honestamente, es decir, confesar que alguien tiene razón (Knapp 1982: 195).

5.1.3. Pérdida del humor por la mala traducción

Como hemos dicho, el humor es el principal factor de esta serie y un arma de doble filo en la misma, pues como ya hemos comentado, no es fácil traducir lo absurdo y lo disparatado. Sin embargo, el factor humorístico debe ser la prioridad del traductor y que éste sea el mismo que se trasmite en la película original (Cuéllar y García-Falces 2004: 6). Díaz Cintas (2001: 132) opina que, si el mensaje no es cómico, entrará en conflicto con la pista sonora original y producirá una confusión en el espectador.

Monica:	I'm gonna spread the legs as wide as I can. [JOEY LAUGHING]
Monica:	Joey, now is not the time.
Joey:	-Yeah. Sorry. Right, sorry

Traducción1	00:06:13,957 --> 00:06:17,006 Yo abriré las patas tanto como pueda. 00:06:20,005 --> 00:06:22,007 No es el momento.	Traducción2	00:06:10,191 --> 00:06:15,329 Y yo voy a separar sus piernas lo más que pueda.
-------------	--	-------------	---

En esta escena, el espectador hispanohablante ni va a entender la comicidad de la conversación entre Mónica y Joey, ni la continuación de la misma («No es el momento»): Joey tiene la cabeza dentro del pavo que el personaje de Mónica está preparando para la cena del Día de Acción de Gracias y no puede sacarla, por lo que Mónica propone la idea que vemos en la versión en inglés. El toque de humor reside en el doble sentido y la connotación sexual³ del texto original, lo que explica la reacción de Joey –su risa– y el consecuente reproche de Mónica –*no es el momento* para chistes–. La segunda traducción interpreta «legs» como «piernas» pero el humor tampoco se puede reconocer por la presencia del pronombre posesivo «sus» que impide el doble sentido.

El siguiente ejemplo tampoco transmite el humor de la manera adecuada:

Monica:		Hi, I'm Ross' little sister.	
Chandler:		Okay.	
Traducción1	00:08:43,103 --> 00:08:44,866 Soy la hermanita de Ross.	Traducción2	00:08:43,098 --> 00:08:45,071 Hola, Soy la hermana menor de Ross. 00:08:45,845 --> 00:08:47,457 Okay...

En este ejemplo el personaje de Mónica (hermana menor de Ross) se presenta a Chandler con la frase «I'm Ross' little sister» lo que provoca el comentario irónico de éste haciendo referencia a su obesidad. La Traducción2 no está clara para los espectadores hispanohablantes porque se oye la risa en *off* sin saber realmente por qué, pues se pierde la ironía del comentario. La solución de la Traducción1, «hermanita», se acerca un poco más a la broma original, pero no termina de sonar natural en castellano. Consideramos que otras opciones como «hermana pequeña» enfatizarían más la oposición entre palabras e imagen y ayudarían a entender la ironía de Chandler y el humor de su comentario. Además, la expresión «hermana pequeña» suena más natural y equivale perfectamente a la versión en inglés «little sister».

³ Mónica usa la oración *I'm gonna spread the legs as wide as I can* refiriéndose al pavo, mientras Joey lo entiende en un contexto sexual como si se refiriera a sí misma.

5.1.4. Pérdida de la naturalidad en el habla cotidiana en la traducción española

Díaz Cintas opina que «un trabajo es óptimo cuando el espectador tiene la impresión de que no se le ha escamoteado información alguna» (2001: 126). Los casos anteriores son claros ejemplos de este error. Sin embargo, el espectador también puede tener esta impresión cuando algunas expresiones no suenan natural en su lengua, en este caso en español.

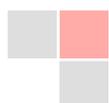
So, uh, Rach... Does it...? Does it feel weird around here now? You know, since I've been away at college?	
Traducción1	00:09:26,566 --> 00:09:28,614 ¿Este lugar no está raro... 00:09:28,860 --> 00:09:32,080 ...desde que me fui a la universidad?
Traducción2	00:09:23,707 --> 00:09:31,551 Rach? no se, no se siente raro por aca? Ya sabes, desde que me fui del colegio.

Aquí la traducción española no provoca el mismo efecto que la versión inglesa. Es decir, no transmite exactamente el mismo mensaje; Ross elige esta manera de hablar para no ser tan directo, pero lo que le interesa de verdad es saber si Rachel ha notado su ausencia y, además, si le echa de menos. El problema que vemos en la traducción española es que no se percibe el mensaje implícito tras las palabras de Ross, sino que da más bien la impresión de que le interesa si algo ha cambiado en el lugar donde ellos están, donde viven, durante su estancia en otra ciudad.

El uso de calcos⁴ también influye mucho cuando tenemos la impresión de que se pierde naturalidad en la lengua meta. En las traducciones analizadas se pueden encontrar algunos ejemplos:

Chandler:	Oh, I'm a duck. I go quack-quack.
Traducción1	00:14:13,895 --> 00:14:15,147 Soy un pato. Hago "cuac".

⁴ Un calco es un préstamo semántico, en que se toma el significado de otro idioma, pero no se crea una palabra nueva, es decir, es la adopción de un significado extranjero para una palabra ya existente en la lengua (Gerding et al. 2018: 177).



La onomatopeya del pato en español es *cua, cua* y no *cuac*, que es precisamente la pronunciación de la versión inglesa *quack-quack*.

	00:00:23,398 --> 00:00:24,940 GROUP: Yeah. Sure.
Traducción2	00:00:23,612 --> 00:00:24,288 Si, Seguro!

En este ejemplo observamos un calco obvio. Representa la respuesta de todos a la pregunta «¿Alguien quiere ver la tele?»; al contrario de lo que sucede en inglés, en español no se suele contestar «seguro» como afirmación total a una propuesta. Por ello, proponemos la solución traslativa «Sí, claro» o, incluso, una expresión mucho más coloquial como «¡Sí, va, va!».

Pheobe:	Of course, you don't, sweetie.
Traducción2	00:04:15,449 --> 00:04:17,888 Claro que no dulce.

Al margen de que en la traducción se omita la coma vocativa –por el contexto puede intuirse– la voz inglesa «sweetie» no se emplea en esta ocasión como «dulce», sino como apelativo cariñoso. Una opción mejor sería «cariño», «cielo» o, simplemente, omitirla, como en el otro caso.

5.1.5. Traducción del título

La traducción del título del capítulo es imprescindible al ser la primera toma de contacto con el público, lo que influye en más de una ocasión en la decisión de verlo o no. El título de este capítulo en inglés es, según *IMDB.com*, *The One with All the Thanksgivings*, o *The One with the Thanksgiving Flashbacks*, según *rottentomatos.com* (*The One with the Thanksgiving Flashbacks*).

Respecto a los títulos de las dos traducciones hay variedad. La Traducción1 nombra al capítulo *Todos Los Días De Acciones De Gracias*, mientras que la Traducción2 lo hace como *The One With All Thanksgivings*. Ésta última no solo que no tiene el título traducido, sino que tampoco respeta la ortografía inglesa al tener todas las palabras



escritas en mayúsculas. La Traducción¹ sí lo traduce pero pierde la referencia «the one with...» y que precede a todos los capítulos de la serie tanto en español como en inglés.

5.2. Análisis de los aspectos formales de las traducciones

5.2.1. Aspectos técnicos

La Traducción¹ respeta las tres reglas mencionadas en el apartado 2.1. (dos líneas, 40 caracteres y seis segundos) pero la Traducción² no. En primer lugar, se puede ver que en varias ocasiones se escriben tres líneas de subtítulos, contaminando la imagen demasiado:

00:00:36,897 --> 00:00:41,988
Saben que deberíamos hacer? Deberíamos
jugar ese juego donde todos dicen una
cosa por la cual estan agradecidos.

En segundo lugar, también el número de caracteres es muy superior a 40 , p.ej.:

00:03:21,398 --> 00:03:25,350
Tenes razón. Lo tuyo es lo peor. Eres el
rey de los malos días de Accion de Gracia.

Y, en último lugar, no se respeta la regla de los seis segundos:

00:02:36,668 --> 00:02:39,508
No nos iras a contar toda la historia
de como tus padres se separaron, no?.

5.2.2. Normas ortotipográficas

Como Castro Roig (2001: 279) subraya: «la ortografía debe ser perfecta». Como ya hemos mencionado anteriormente, hay que prestar atención a las tildes, signos de puntuación, mayúsculas, etc. La Traducción² no respeta mucho las normas ortográficas:

00:00:23,612 --> 00:00:24,288
Si, Seguro!

No hay tilde en *Sí* ni tampoco hay enunciado
exclamativo.

⁵ En español, siguiendo la guía de episodios de *Friendspeich.com*, todos los capítulos se nombran de la misma manera con el encabezado «el de» o «el que», según convenga (*Guía de episodios*).

00:00:43,936 --> 00:00:47,801
Yo! Yo estoy agradecido por este hermoso
descanso que estamos teniendo!.

Falta la puntuación doble «¡!».

00:00:59,372 --> 00:01:03,383
Y Tambien que estoy
agradecido por las tangas.

La palabra *Tambien* está escrita con
mayúsculas sin razón y sin tilde.

En la Traducción1 no hay muchas desviaciones en cuanto a las normas ortográficas, excepto que no se usan símbolos apropiados para los signos de apertura en los enunciados interrogativos o exclamativos:

00:00:21,647 --> 00:00:23,194
¿Alguien quiere ver TV?

En vez de «¿» y «¿» se usan «¿» y «¿».

00:03:35,590 --> 00:03:37,433
`Sí, el mío es peor!

En la parte principal del trabajo hemos citado a Diaz Cinta (2001: 116, 117) en cuanto a los puntos suspensivos y se puede concluir que ambas traducciones respetan sus sugerencias.

En cuanto a letra cursiva, solo el traductor de la Traducción1 la usa para indicar «voces en *off* dentro de secuencia.» Castro Roig (2001: 280):

00:17:30,591 --> 00:17:33,265
Y, si tengo mucho calor...
00:17:34,178 --> 00:17:37,148
<i>...me gusta tomar este cuchillo.</i>

Mientras el primer subtítulo está en la
pantalla, Mónica, que habla en ese momento,
no está presente en la misma.

5.2.3. Normas de estilo

Un traductor de material audiovisual siempre tiene que pensar en la cohesión del texto en los subtítulos por la restricción de espacio que hemos comentado en capítulos anteriores. Como Castro Roig explica: «lo bueno, si breve, dos veces bueno» (2001: 281).



Precisamente esa restricción hace difícil traducir los materiales de este tipo. Sin embargo, hay pocas reglas que ayuden a los traductores a reducir el contenido traducido.

Lo que casi siempre se puede omitir son las repeticiones, nombres en construcciones apelativas, muletillas, palabras conocidas internacionalmente como «no», «ok»; interjecciones como «ah», «wow», «oh», etc. (Georgakopoulou 2009: 27-28).

En las siguientes tablas puede verse que la Traducción1 y la Traducción2 se distinguen considerablemente entre sí:

Hey, you know what we should all do? We should play that game where everyone says one thing they're thankful for.			
Traducción1	00:00:38,180 --> 00:00:42,810 Juguemos al juego en el que cada uno agradece algo.	Traducción2	00:00:36,897 --> 00:00:41,988 Saben que deberíamos hacer? Deberíamos jugar ese juego donde todos dicen una cosa por la cual estan agradecidos.

Como se puede apreciar, la Traducción1 es más corta pero suficiente para transmitir el mismo mensaje presente en la lengua original.

So, Rachel, your mom tells me you changed your major again?			
Traducción1	00:13:02,490 --> 00:13:04,458 ¿Cambiaste otra vez de carrera?	Traducción2	00:13:01,731 --> 00:13:04,470 Rachel, tu mama me dice que cambiaste de nuevo de carrera.

En la Traducción1 no hay vocativo y se elude «tu mama me dice» ya que es irrelevante.

Well, I don't care. That turkey has to feed 20 people. They're not going to eat it off your head.			
Traducción1	00:05:56,481 --> 00:06:01,112 Debe alimentar a 20 personas. No lo comerán de tu cabeza.	Traducción2	00:05:56,075 --> 00:06:00,237 Bueno, no me importa! ese pavo tienen que comerlo 20 personas en casa de mis padres y no se lo van a comer desde tu cabeza!.



En la Traducción1, la parte «Bueno, no me importa» se ha omitido porque se ve por la reacción del personaje que está enojada y le da todo igual. Por su parte, la Traducción2 no suprime nada del texto original, sino que hace un añadido respecto a la versión en inglés con «en casa de mis padres».

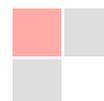
6. Conclusión

La mayoría de los científicos que investigan la subtitulación, como una de las ramas de la traducción audiovisual, están de acuerdo que el texto que aparece en la pantalla simultáneamente con la imagen, refleja, en la mayoría de los casos, los diálogos en la lengua meta que se presentan en la lengua de origen. El traductor debería respetar las normas técnicas para transmitir el mensaje adecuadamente. Las normas consisten en la restricción del texto traducido (un subtítulo) en un máximo de dos líneas de 40 caracteres que deberían estar en la pantalla seis segundos para que el espectador tenga el suficiente tiempo para leerlo y conectarlo con otros componentes del contenido audiovisual: la palabra dicha, la que se escucha, y la imagen. Esta sincronización es fundamental. También, existen unas reglas de ortografía específicas que se aplican en este tipo de traducción (las cursivas se usan para destacar las voces en *off*).

Teniendo en cuenta que el corpus de nuestro trabajo es la subtitulación *amateur*, hemos concluido que existen traducciones que respetan las reglas de la traducción audiovisual, pero, también, casos totalmente opuestos en los que la calidad de alguno de los aspectos de la traducción mencionados anteriormente, brillan por su ausencia. Comparando dos traducciones *amateurs*, hemos analizado la veracidad de las mismas centrándonos en varios puntos concretos, es decir, la traducción inexacta que provoca la transmisión de un mensaje equivocado; traducciones sin sentido; pérdida del humor por la mala traducción; pérdida de la naturalidad en el habla cotidiana y traducción del título. Por otro lado, como ya hemos mencionado, también hemos puesto el foco de atención en los aspectos formales de las traducciones, (aspectos técnicos, normas ortotipográficas y normas de estilo).

Las dos traducciones se diferencian muy claramente. Tras el estudio, podemos concluir que el traductor de la Traducción1 tiene cierta formación en subtitulación, pues conoce tanto las estrategias de traducción audiovisual como los aspectos formales de esta. Por el contrario, el traductor de la Traducción2 es *amateur*, en el sentido de la palabra enfatizado en este trabajo.

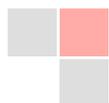
Adicionalmente, el problema que surge en la búsqueda de la traducción deseada es que no hay ninguna estrategia para encontrar una de buena calidad. Probablemente, la



mayoría de ellas están hechas por parte de autores anónimos y su condición solo la podremos valorar cuando estemos viendo el contenido del material audiovisual o cuando hayamos terminado, es decir, cuando ya es tarde, en cierto modo. Precisamente, esto puede abrirnos nuevas e interesantes líneas de investigación, como indagar sobre cuáles pueden ser las estrategias para encontrar un subtítulo de buena calidad o tal vez analizar el contenido de las páginas web que ofrecen estos tipos de traducciones.

BIBLIOGRAFÍA

- «Friends (1994)». *Podnapisi.NET*. Web. 10.02.2020.
- «Friends». *The Internet Movie Database*. Web. 05.11.2019.
- «Guía de episodios». *Friends Peich*. Web. 12.11.2019.
- «The One with All the Thanksgivings». *The Internet Movie Database*. Web. 05.11.2019.
- «The One with the Thanksgiving Flashbacks». *Rotten Tomatos*. Web. 05.11.2019.
- Agost, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel Practicum, 1999. Impreso.
- Baker, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998. Impreso.
- Bogucki, Łukasz. «Amateur Subtitling on the Internet». *Audiovisual Translation Language Transfer on Screen*. Jorge Díaz Cintas y Gunilla Anderman (ed.). Nueva York: Palgrave Machmillan, 2009. 49-57. Impreso.
- Carter, Bill. «'Friends' Finale's Audience Is the Fourth Biggest Ever». *The New York Times*, 8 May 2004. Web. 26.12.2019.
- Castro Roig, Xosé. «El traductor de películas». *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Miguel Duro (coord.). Madrid: Cátedra, 2001. 267-298. Impreso.
- Cuéllar Irala, Jana, y Andrea García-Falces. «Cultura y humor: traductores al borde de un ataque de nervios». *Linguax. Revista de Lenguas Aplicadas* 2 (2004): 3-31. Web. 10.11.2019.
- Chaume Varela, Federico. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- . «Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual». *Puentes* 6 (2005): 5-12. Impreso.
- Díaz Cintas, Jorge. *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Biblioteca de Traducción, 2001. Impreso.
- . *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español*. Barcelona: Ariel, 2003. Impreso



- Ferrer Simó, Mara Rosario. «Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales». *Puentes: hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural* 6 (2006): 27-43. Impreso.
- García Luque, Francisca. «La comprensión lingüística y la elisión en el subtulado: estudios de “Le chateau de m amere”». *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación* 7 (2005): 67-86. Impreso.
- Georgakopoulou, Panayota. «Subtitling for the DVD Industry». *Audiovisual Translation Language Transfer on Screen*. Jorge Díaz Cintas y Gunilla Anderman (ed.). Nueva York: Palgrave Machmillan, 2009. 21-35. Impreso.
- Gerding Salas, Constanza, et al. «Neología sintagmática anglicada en español: Calcos y préstamos». *Revista signos* 51.97 (2018): 175-192. Web. 19.10.2019.
- Knapp, Marc. *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Traducida por Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Paidós, 2009. Impreso.
- Littre, Émile. «amateur». *Dictionnaire de la langue française*. Littre.org. Web. 22.02.2020.
- Matte Bon, Francisco. *Gramática comunicativa del español*. Tomo 1. Madrid: Edelsa, 2009. Impreso.
- Zabalbeascoa, Patrick. «La traducción del humor en textos audiovisuales». *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Miguel Duro (coord.). Madrid: Cátedra, 2001. 251-263. Impreso.

Fecha de recepción: 05 de diciembre de 2019
Fecha de aceptación: 06 de abril de 2020



RESEÑAS

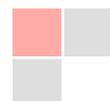
Ivana Vučina Simović
University of Belgrade
Serbia

REVIEW

Rock, Jonna. *Intergenerational Memory and Language of the Sarajevo Sephardim*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. xvii, 283 pp. eBook.

The present monograph is a fruit of an interdisciplinary (and, to an extent, transdisciplinary) research conducted by Jonna Rock. The book derives from her PhD thesis defended at the Humboldt University Berlin in 2019. This valuable and well edited book offers a methodologically novel and fresh approach to etnolinguistic identity of the Sephardim living in present-day Sarajevo. Namely, the approach of Rock's "qualitative, ethnographic and sociolinguistic study" is from the perspective of South-Slavic studies (the author's field of expertise) and is not, as it has been common in previous studies on Sephardic communities in the Balkans, conducted from Hispanic, Sephardic or Jewish studies' point of view. The main reasons for this change in approach is that the language shift of Sephardic ethnic language towards former Serbo-Croatian language, which started around 1900s, is today almost complete and only sporadic remnants of Judeo-Spanish language are present among the Sephardim in today's Bosnia and Herzegovina. As the author acknowledges in her introductory chapter, "(a)lmost no research has been conducted on Sephardic identity formation and their language choice after the disintegration of Yugoslavia and the simultaneous disintegration of the Serbo-Croatian language", so this book promises "to fill those lacunae" (Rock 2019: 2-3).

The empirical research Jonna Rock pursuits in the book has a sound, well based methodology that follows the contemporary trends, not only in the analysis, but also in the ways she approached her interviewees. This up-to-date methodology has especially high standards in ethical approach to the field work. The author is well aware of the fact that her presence and her status as an outsider to the community (but experienced in language and identity issues) matter. In addition to the transparent description of methods and procedures applied in the study, the author provides the reader with 13 high-quality illustrations from the field, detailed sociodemographic data on the informants (*Appendix A*), as well as the questionnaire used for semi-structured interviews

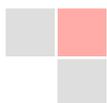


conducted with them (*Appendix B*). Furthermore, Rock provides a short film (*Appendix C*) in order to show how the interviews were undertaken. Likewise, later, she provides a short documentary on the status of Judeo-Spanish among the members of the same community. By providing internet links to these video materials, Rock's work, that already reached "audiences beyond the academia" in different countries (Rock 2019: 6), strongly marks her involvement in contemporary transdisciplinary and multimodal research.

Although based on interviews with only 9 informants pertaining to three different generations (three members from each generation), this case study is successful in revealing "the complex relationship between language, religion and ethnicities in their own loyalties" (Rock 2019: 1), as was announced in the beginning. Although the research is limited to 9 interviewees only, the author manages to reach reliable results, mainly thanks to in-depth interviews that provided the author with valuable information that she was able to rectify/verify during her repeated visits to Sarajevo and her re-encounters with the interviewees.

This particular reference group that belongs to a minority whose ancestors have been present in Bosnian milieu for centuries offers a valuable insight into a dynamic relationship between language and identity in Sarajevo in the past and present. In spite of the fact that the interviewees' have a unique position between different cultural spheres, it is due to their special attachment to Yugoslav identity that Rock's study turns out to be mainly about "telling the story of Yugoslavia through the lens of Jewish history" (Rock 2019: 2). Nevertheless, this book opens many other interesting points that have not been told before, such as a detailed analysis of the reactions of the Sarajevo Sephardim to the possibility of applying for Spanish and Portuguese citizenship.

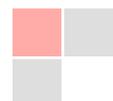
The author's main focus is oriented toward the analysis of how her reference group that identifies with its Bosnian-Sephardic origins perceives their belonging to different political entities throughout their modern history due to their actual presence or just due to their emotional or sentimental bonds (First and Second Yugoslavia, present-day Bosnia and Herzegovina, Israel and Spain). Here, a clarification is needed. The author's choice to name metaphorically different political, social and linguistic ideologies by the label of national-states as "identity-creating factors" seems simplified at first glance, but her systematic and careful presentation of those ideologies in their political and social contexts amends this shortcoming. The secondary sources that were chosen for this purpose are relevant and accurately incorporated and cited, but occasionally they direct the author toward making digressions from the main topic. This is probably due to the fact that the text was originally written to adapt the contents and style of a doctoral thesis. Nevertheless, the bright side of this fact is that the reader is given an opportunity to learn systematically about the political and cultural history of Yugoslavia, Bosnia and Herzegovina and Israel in general, and of the Sephardim in different settings in particular.



It should be noted that the detailed account on Yugoslavia's and Bosnia and Herzegovina's history and identity are among the best argued chapters in the book.

The present case study, as well as the interviewees that made it possible, successfully “bridges South Slavic and Sephardic cultural spheres” (Rock 2019: 2), as it accomplishes several benefits. Firstly, the post-Yugoslav studies, historical as well as (socio)linguistic and alike, are obviously in a need of accounts that pursue a minority perspective. Secondly, the Jews in Sarajevo in the past and present have often been neglected by scholars from the multidisciplinary fields of Sephardic and Jewish studies that investigate Jewish communities outside the territories of the former Yugoslavia. Hence, the book also contributes to our knowledge in this field. The mentioned studies also gain from Rock's research as the question of “what actually remained Jewish and/or Sephardic” has only seldom been pronounced in contemporary research (Rock 2019: 2). Last but not the least, this book, as well as the two short films that accompany it, will certainly help the target-community members who, similar to previous generations of fellow Sephardim before them, have to “to grapple with issues of identity, community, loyalty to the collectivity versus the local state, and with the larger question of how to be a Jew, indeed a Sephardi Jew, in the modern world” (Benbassa & Rodrigue 2000: xxiii).

Ivana Vučina Simović
University of Belgrade
ivanavusim@gmail.com



NOTIFICACIONES

Luiza Valožić
Universidad de Belgrado
Serbia

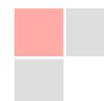
NOTIFICACIÓN

**XIII SIMPOSIO INTERNACIONAL DE LA SEDLL
LAS PERSPECTIVAS INTERCULTURAL E INTERDISCIPLINAR
EN LA DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA
(Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, Serbia, 20-22 de junio de 2019)**

El Departamento de Estudio Ibéricos de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado fue el anfitrión en junio de 2019 del XIII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura (SEDLL), que llevó por título *Las perspectivas intercultural e interdisciplinar en la didáctica de la lengua y la literatura*.

El Departamento de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado se encargó de organizar y promover el simposio. La presidencia del Comité organizador correspondió a la Dra. Andjelka Pejović, actual directora de la Cátedra de Estudios Ibéricos, y al Dr. Vladimir Karanović, profesor titular de Literatura Española, y el puesto de secretaria del Comité organizador correspondió a la Dra. Luiza Valožić, lectora de español. Además, el Comité organizador contó con un Comité honorífico formado por la Dra. Ljiljana Marković, decana de la Facultad de Filología, Dra. Jelena Filipović, catedrática de Español y Sociolingüística, Dra. Julijana Vučo, vicedecana de Relaciones Internacionales y Dra. Ljiljana Bajić, vicedecana de Docencia. Las entidades colaboradoras del simposio, junto con la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, fueron la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura (SEDLL), con sede en Valencia (España), y la Asociación de profesores de español en Serbia (APES). Además, el simposio contó con la colaboración y cofinanciación del Programa *Erasmus+* de la Unión Europea, y del Instituto Cervantes de Belgrado. La celebración del simposio tuvo lugar del 20 al 22 de junio en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado.

Los resultados de la celebración del simposio atestiguan el cumplimiento satisfactorio de los siguientes objetivos definidos por el Comité organizador: compartir e intercambiar experiencias investigadoras y docentes, reflexionar sobre las metodologías y las técnicas docentes, los programas de estudio, las necesidades del alumnado y las



necesidades del mercado laboral, y ayudar y animar a los profesores de lengua y literatura, y de ELE en particular, en su labor docente.

Los ejes temáticos principales del simposio, las perspectivas intercultural e interdisciplinaria, fueron complementados con otros temas, como son las TIC aplicadas a la enseñanza, la lingüística, el multilingüismo, la enseñanza de ELE y la didáctica de la lengua y literatura, entre otros.

La celebración del simposio contó con la participación de expertos y expertas invitados que dieron ponencias plenarias al inicio de cada uno de los tres días del simposio. La primera ponencia plenaria, titulada *Sobre la competencia lectora, literaria e intercultural*, en la que se desarrollaron las implicaciones y la relevancia de dichas competencias, fue presentada por el Dr. Josep Ballester Roca, catedrático de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Valencia y presidente de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura (SEDLL). La segunda ponencia plenaria del simposio, donde se expusieron aspectos importantes de la enseñanza y el aprendizaje de aspectos culturales y pragmáticos, corrió a cargo de la Dra. Cecylia Tatoj, profesora adjunta del Departamento de Hispánicas de la Universidad de Silesia (Katowice, Polonia), y llevó por título *Convenciones socioculturales y errores de adecuación en aprendices de ELE*. La presencia de la lengua española y de otras lenguas, así como el dominio del inglés en el foro internacional, fueron los ejes principales de la tercera ponencia plenaria del simposio, que dio la Dra. Jelena Filipović, catedrática de Español y Sociolingüística de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, con el título *El español académico en el foro internacional*.

El simposio también acogió el primer día la presentación realizada por Marina Milovanović y Natalija Radović, fundadoras de la Asociación de profesores de español en Serbia (APES), del proyecto *Cultuforma*, ideado y desarrollado por esta asociación dentro del programa *Erasmus +* de la Unión Europea.

Más de cincuenta profesores e investigadores de Serbia, Europa, América del Norte y América del Sur presentaron en el simposio ponencias sobre una gran diversidad de temas y aspectos relacionados principalmente con la enseñanza de ELE. También se contó con ponencias enfocadas en la enseñanza de otras lenguas como el inglés, el francés, el portugués o el quechua.

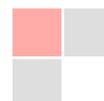
La aproximación a uno de los temas de actualidad en nuestra sociedad, el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación en la enseñanza de lenguas, tuvo cabida en varias intervenciones. Desde la perspectiva del profesorado este tema se abordó en la ponencia cuyo enfoque era la implementación de las TIC en la formación de profesores como un refuerzo de las competencias. Otra ponencia indagó en algunos consejos para profesores de lenguas extranjeras en la promoción de aprendizaje autónomo basado en la experiencia de uso de las TIC de estudiantes universitarios. En esta línea también se trató el tema de qué implicaciones tiene enseñar en la sociedad de la información y el conocimiento, y en particular, sobre las creencias acerca de la formación



inicial del profesorado de lenguas extranjeras de inglés y francés en educación infantil, el análisis de la comunicación mediada por ordenador en la formación *online* y sus implicaciones en la didáctica de la lengua, el edublog como una apuesta por la mejora del paisaje comunicativo docente y el uso de wiki para la escritura colaborativa y las diferencias entre estudiantes bilingües y no bilingües de inglés como lengua extranjera (EFL).

Diferentes disciplinas lingüísticas también tuvieron cabida en el simposio. Desde el punto de vista de la pragmática, se abordó el tema de la didáctica de la lenguacultura y la necesidad de la vertiente pragmática en la enseñanza de la lengua extranjera, los universales pragmáticos a través del rolplay en clase de ELE, con un enfoque especial en el contraste entre el polaco y el español, y la adquisición de la competencia pragmática en clase de ELE contemplando el caso de la evidencialidad. La enseñanza del inglés también fue considerada en una ponencia que exploró el discurso regulativo en clase de EYL cuestionando si se trata de un obstáculo u oportunidad para el aprendizaje pragmático. Asuntos relativos a otras disciplinas lingüísticas fueron tratados en ponencias sobre algunos problemas metodológicos y teóricos de la enseñanza de la sintaxis del español como asignatura universitaria, sobre el papel de la fraseología en la enseñanza del español como lengua extranjera y sobre los numerales en español, con una aproximación teórica y metodológica. Se abarcó el tema de la interferencia y de los errores en dos ponencias, esto es, las interferencias del búlgaro y del inglés en el estudio del español por estudiantes de ciencias económicas y políticas, y la relación de artículo con los demostrativos y los posesivos en función de los errores que cometen estudiantes serbios de español. El ámbito de estudio lingüístico también se amplió con aportaciones relacionadas con el multilingüismo, la interculturalidad y la etnolingüística en comunicaciones que trataron temas como aprender una lengua cooficial, un estudio desde las actitudes de los estudiantes, las políticas lingüísticas y los imaginarios sociales en España; el impacto del modelo de lengua y la lengua materna en las actitudes de los profesores hacia las lenguas en contextos multilingües de Valencia; educación intercultural y plurilingüe, el aprendizaje de la lengua quechua a través de la alfabetización integral; cooperación intercultural para el aprendizaje de lenguas, “El Español como Puente”; la influencia de la movilidad estudiantil en el desarrollo de la competencia comunicativa intercultural de los estudiantes serbios de español como lengua extranjera; o la etnolingüística y patrimonio leyendístico, las “memorias” del agua. El uso de los corpus lingüísticos en la didáctica de la traducción fue otro de los temas tratados.

La enseñanza de ELE, una de las temáticas centrales del simposio, así como diversas estrategias, propuestas didácticas o contextos de enseñanza relacionados con ella, fueron las materias centrales de ponencias que hablaron de la publicidad social en el aula de ELE; de amor y otros demonios, las bodas del mismo sexo en el aula de ELE; del



juego y la simulación en la didáctica de ELE; de los cómic de Astérix como recurso didáctico, la elaboración de un glosario de voces históricas; la filosofía intercultural de Mafalda y su aplicación didáctica en el aula de ELE, y de las competencias de profesores de ELE para la enseñanza formal de los niños de la edad temprana. Giraron en torno a la cuestión particular de la escritura y su enseñanza contribuciones como la escritura de ensayos en contextos escolares multiculturales, y estrategias de enseñanza de escritura en Derecho, una aproximación descriptiva desde el discurso de los abogados; y de la escritura y su evaluación, la comunicación que se centró en una propuesta de instrumento para evaluar la calidad lingüístico-discursiva de textos disciplinares producidos por estudiantes de Medicina.

También se abordaron aspectos concernientes al análisis de los contenidos de los manuales de ELE las aportaciones siguientes: de la división por clases sociales a su ocultación en los manuales de ELE, las imágenes como medios de motivación en los libros de aprendizaje de ELE o la presencia y el uso de elementos paralingüísticos en los manuales de ELE, y a la creación de unidades didácticas, en: didáctica de la lengua y la literatura en el aula diversificada de ELE, reflexiones teóricas y modelos operativos para la creación de unidades didácticas inclusivas.

La vertiente de la enseñanza de ELE también fue enriquecida con cinco talleres realizados durante el simposio. Se desarrollaron tres talleres con propuestas didácticas, esto es, propuestas para dinamizar la clase de ELE; aragonesas con voz propia, una propuesta intercultural e interdisciplinar a través del patrimonio cultural femenino aragonés y el humor en el aula de ELE, una propuesta didáctica para introducir humor verbal; el taller, ¿Qué revelan de mí, como docente, las emociones que experimento en el aula o en la sala de profesores?, que se centró en la perspectiva del profesor, y un taller centrado en las prácticas interactivas de *InterPlay* y *Slow Teaching* aplicadas a un aprendizaje vivencial de ELE.

El simposio acogió asimismo un amplio abanico de aportes centrados en la literatura y su didáctica. La importancia de la lectura se contempló desde perspectivas como el lugar de la lectura en la vida del futuro profesor y la animación a la lectura / escritura a través de la música. Dos comunicaciones se centraron en artistas u obras importantes, una dedicada a décimas de Violeta Parra, una propuesta de intervención didáctica de comprensión lectora basada en el modelamiento metacognitivo, y otra, dedicada a *El Quijote* bajo el microscopio, aplicaciones didácticas para estudiantes de E / LE. Siguiendo con temas vinculados con la literatura, se presentó un estudio de caso de la función social de la mujer en la literatura de popular y propuestas de intervención vinculadas con la innovación educativa, didáctica de la literatura desde la perspectiva de género. También versaron acerca de la literatura las ponencias dedicadas a relatos multimodales y educación literaria, al patrimonio literario como herramienta de integración en el aula multicultural, a la literatura digital con propuestas, aplicaciones y resultados en la Universidad de Belgrado y a una antología digital para la enseñanza de

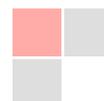


lengua y literatura. El teatro y las técnicas teatrales ocuparon el lugar central en las aportaciones acerca de la enseñanza de la lengua y la literatura a través de técnicas teatrales para explorar la identidad lingüística y la cultura en estudio, del teatro como recurso multidisciplinar de la enseñanza universitaria y del teatro contemporáneo desde una perspectiva psicoanalítica, Angélica Liddell y Erich Fromm.

La enseñanza de lenguas y los textos literarios fueron los temas principales del póster presentado en el simposio sobre la enseñanza del portugués como lengua extranjera en niveles A1 y B1, una experiencia didáctica con textos literarios.

La exitosa celebración del simposio ha sido muy grata para los organizadores sobre todo porque precisamente Belgrado, uno de los centros de hispanismo más relevantes de la región, tuvo la oportunidad de ser el anfitrión de un evento de tal relevancia para la metodología didáctica hispánica.

El simposio representó una oportunidad para que los profesores e investigadores de muchas partes del mundo que se dedican a la metodología didáctica de la lengua y la literatura intercambiaran sus experiencias docentes y presentaran los enfoques didácticos más innovadores del ámbito de la lingüística y la literatura aplicados a contextos multiculturales.



Jelena Spasojević
Asociación de Hispanistas
Serbia

Rajko Petrović
Instituto de Estudios Europeos
Serbia

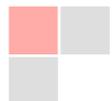
Marija Tucakov
Asociación de Hispanistas
Serbia

IN MEMORIAM

TRIVO INĐIĆ (1938-2020), ETERNAMENTE ENAMORADO DE LA LIBERTAD Y DEL MUNDO HISPANO

Sociólogo, hispanista, político y diplomático, Trivo Inđić pertenecía a un puñado de gente que ha podido alcanzar grandes vocaciones y llevarlas a cabo con éxito, dedicación y competencia. Este intelectual yugoslavo y serbio de la “vieja escuela” y exquisito teórico, profesional en el ámbito de la política mundial, logró convertirse en uno de los conocedores más importantes de los asuntos sociales y políticos de España y América Latina.

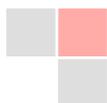
Nacido en 1938 en un lugar llamado Luška Palanka, en Bosanska Krajina, desde su infancia relucía con una gran fuerza interior que le acompañaría durante toda su vida y carrera. En la Segunda Guerra Mundial se quedó sin padres, por lo cual fue llevado a un orfanato en la ciudad de Split. Al cumplir 18 años, se matriculó en la Facultad de Derecho de la Universidad de Belgrado, de la que se graduó con éxito y continuó los estudios de posgrado en Sociología. Fue Profesor Ayudante del ilustre docente Ljubomir Tadić hasta el año 1975, cuando, siendo un joven intelectual con espíritu democrático y libertario, le echaron de la facultad de Filosofía junto con los demás participantes del grupo *Praksis* - Ljubomir Tadić, Mihailo Marković, Dragoljub Mićunović, Nebojša Popov. Además, el grupo mencionado, proclamaba y defendía el marxismo antidogmático y creativo. Inđić fue también uno de los iniciadores de la así llamada Escuela de Filosofía de Korčula. Aunque siguió siendo fiel al pensamiento izquierdista



hasta su muerte, a Inđić lo dejaron fuera de la Liga de los Comunistas de Yugoslavia en el año 1968, porque tuvo el coraje de oponerse a los portadores del poder absoluto guiado por un pensamiento crítico y discursos argumentativos. Al igual que a la mayoría de los intelectuales del pensamiento libre de esa época, a Inđić lo proclamaron como una figura sociopolíticamente inapropiada y lo trasladaron al Instituto para la Investigación del Desarrollo Cultural. Dejó una huella significativa con su trabajo en el Instituto de Política Internacional y Economía y en el Instituto de Estudios Europeos de Belgrado, donde su investigación científica alcanzó su cumbre. Conviene subrayar también que la rama de la filosofía praxis de Belgrado con él como uno de sus miembros, contribuyeron a la fundación de Centro de Filosofía y Teoría Social dentro de Instituto de Ciencias Humanas que, al independizarse en el año 1992, obtuvo el nombre y estatus que lleva hoy en día.

Siendo un políglota que hablaba cinco idiomas - español, francés, italiano, inglés y ruso - Trivo Inđić escribió muchos libros y trabajos sobre España y América Latina, entre los cuales destacan: *España contemporánea* (1982) - el primer libro jamás escrito sobre el camino de la democracia en España, que trata los tópicos del país ibérico desde la Segunda República y el nacimiento del franquismo, hasta la formación de los nuevos partidos políticos y el orden parlamentario en una España decidida a enfrentarse a sus problemas, su presente y su futuro; *Ascenso de masas: una comparación de la sociología de masas: Moca y Ortega* (1985); *Mercado de las obras del arte* (1986); *Nacionalismos en Yugoslavia: antecedentes y problemas actuales* (1993, libro publicado por la Universidad de Valladolid), *Para la nueva ilustración* (1997), *Los Balcanes - posibilidades del sistema de seguridad regional* (Proyecto: Seguridad Colectiva Europea después de Maastricht) (1999) y *Tecnología e identidad cultural* (2009). Cabe resaltar que Trivo Inđić fue colaborador de la *Asociación Yugoslava de Latinoamericanistas*, para cuyas publicaciones escribió dos textos importantes: «Etnocidio y movimientos indigenistas en América Latina» (*América Latina y el mundo contemporáneo*, 1995), donde cuestionaba los derechos humanos de los indígenas, hartos de su propia decadencia y decididos a proteger sus culturas, lenguas, historia y dioses y «Las revoluciones en América Latina en el siglo XX» (*América Latina en el siglo XX*, 1999), donde reflexionaba sobre los conflictos sociales en los países de ese continente, quienes seguían buscando su independencia e identidad. En sus últimos años apoyaba, entre otros, el trabajo de la Asociación de Hispanistas, especialmente el proyecto de la Escuela de Verano de los Estudios Latinoamericanos, pero también respaldó la fundación de la Universidad Autoorganizada «Svetozar Marković», la cual nutre las ideas anarquistas, entre otras. El impacto que tuvo Inđić en el campo de la investigación del movimiento anarquista internacional en esta región es inmenso.

Trivo Inđić fue, además, editor de un gran número de revistas - *Vidici*, *Gledišta*, *Sociološki pregled*, *Kultura*, *Pravo i društvo* y asimismo editó una colección de libros de filosofía política, titulada «Libertas», para la casa editorial «Filip Višnjić» de Belgrado.



Su carrera como político la continuó en 1992, cuando llegó a ser el Viceministro de Educación y Cultura del Gobierno Federal de Yugoslavia. Entre los años 2001 y 2004 fue embajador de la República Federal de Yugoslavia en Madrid y, luego, hasta el año 2012, ocupó el cargo del consultor político de Boris Tadić, entonces presidente de la República de Serbia. Cabe mencionar que fue el presidente de la Comisión Nacional para la UNESCO desde 2010 hasta 2012. A favor de su formidable experiencia política habla el hecho de que conoció personalmente a grandes figuras históricas como eran Kennedy, Allende y Che Guevara.

El respetado y querido, Trivo Inđić dejó este mundo en silencio y con dignidad, sin mucha pompa, pero convencido de que había hecho lo correcto escribiendo y luchando durante toda su vida contra el “capitalismo colonial”, que comprometía la libertad, la independencia y la dignidad de los pueblos de Yugoslavia, Serbia, América Latina, Europa y del mundo.



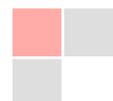
BIOGRAFÍAS

Jelena Borljin finalizó los estudios de Grado en Lengua Española y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filología, Universidad de Belgrado. Dos años después, obtuvo el título de Máster en Profesor de Lengua y Literatura defendiendo el Trabajo Fin de Máster: «La motivación de los estudiantes en la Facultad de Filología, Universidad de Belgrado para estudiar lengua española». Luego se matriculó en el Máster Internacional en Comunicación Internacional, Traducción e Interpretación (ES <> EN) en la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla, España. Después de graduarse con matrícula de honor, en 2015 decidió continuar sus estudios de doctorado en la misma universidad. Su rama principal de investigación es la traducción audiovisual y traducción intercultural. Finalizó varios cursos de traducción y de enseñanza de lengua extranjera: Curso de Traducción I y II en el Instituto Cervantes en Belgrado, Curso de traducción jurídica y jurada, español e inglés, Master Translations, Belgrado, curso ELE Internacional en la Universidad Rey Juan Carlos, en línea. En 2018 obtuvo la acreditación de examinadores DELE: niveles A1 y A2, el título de traductor jurado de lengua española y el mismo año empezó a trabajar como profesora de español en el Centro de Lenguas de la Facultad de Filosofía, Universidad de Novi Sad.

Correo electrónico: jelena.borljin@ff.uns.ac.rs

Koffi Hognaglo es graduado en Filología Hispánica en la Universidad de Lomé-Togo en 2012, llegó a Granada, España, en 2015 para cursar el Máster Universitario de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas (lengua extranjera) itinerario: Francés gracias a una beca de cooperación entre la Universidad de Lomé y la Universidad de Granada. El curso siguiente (2016-2017), terminó el Máster Universitario en Lenguas y Culturas Modernas en la misma Universidad de Granada, donde actualmente está haciendo la tesis doctoral desde el 14/12/2017 hasta la fecha. Su línea de investigación «Lingüística teórica y aplicada y Teoría de la literatura y literatura comparada» forma parte del Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos de la Escuela Doctoral de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas (EDHCSJ). Concretamente, su tesis doctoral versa sobre «La alternancia modal en español en relación con el francés: aspectos teóricos y aplicados».

Correo electrónico: jekhoo@yahoo.fr / edohkoffi@correo.ugr.es



Isidora Kalović (Belgrado, 1990) es doctoranda en el programa de literatura en la Facultad de Filología en la Universidad de Belgrado. Además, desarrolla su labor profesional como doctoranda-colaboradora en diferentes asignaturas en el Departamento de Estudios Ibéricos. En 2015 concluyó sus estudios de máster en la misma facultad. El título de la Tesina de Máster fue «Realismo posmoderno en la obra de Eduardo Mendoza, Javier Marías y Roberto Bolaño». Ha publicado varios artículos y ha participado en varias conferencias nacionales. Sus campos de investigación son: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI, estudios comparados.

Correo electrónico: isidorakalovic@gmail.com

Bojana Kovačević Petrović es profesora titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Novi Sad, Serbia. Se doctoró en Filología Hispánica de la Facultad de Filología por la Universidad de Belgrado. Sus campos de investigación son la literatura hispanoamericana y española contemporánea, la traductología, el teatro español e hispanoamericano y las culturas hispánicas. Ha participado en varios congresos en España, Serbia, Rumania, Hungría, Bulgaria, Montenegro y ha publicado varios artículos y ensayos, entre los cuales destacan: «Los Balcanes en la obra y el pensamiento de Carlos Fuentes» (*Revista de Letras* v. 57/2, Univ. São Paulo), «La reescritura de los mitos en las novelas *Acerca de Roderer* y *La mujer del maestro* de Guillermo Martínez» (*Revista de Letras* v. 58/1), «Los juegos bélicos de Roberto Bolaño» (*Revista de Filología Románica*, v. 33, Univ. Complutense), «La vanguardia en la obra de Zoé Valdés» (*HISP SERB*, Univ. Belgrado), «El impacto del *boom* latinoamericano en los escritores serbios» (*Acta Hispanica*, t. XXI, Univ. Szeged), «Recepción de las obras de teatro hispanoamericanas en los teatros profesionales de Serbia 1974–2014» (*Matica srpska*)... Ha estado en la Universidad Veracruzana, la UNAM y la Universidad de Guadalajara, México, como profesora invitada. Ha traducido unos treinta libros del español al serbio: novelas, ensayos, cuentos y obras de teatro de autores españoles e hispanoamericanos. Asimismo ha editado varias antologías de cuento y poesía. Es autora del libro *Carlos Fuentes en busca de la identidad* (Akademska knjiga, 2019).

Correo electrónico: bojanakp@ff.uns.ac.rs

Véselka Nénkova es doctora en Lingüística Española y sus Aplicaciones por la Universidad de Valladolid y profesora titular de lengua y literatura española en la Universidad de Plovdiv «Paisiy Hilendarski» (Bulgaria). Sus líneas de investigación fundamentales giran en torno a la fraseología –con especial atención a la fraseología contrastiva– y las cuestiones relacionadas con los problemas de traducción de las unidades fraseológicas. Ha publicado dos monografías: *Fraseología contrastiva español-*



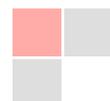
búlgaro: *problemas de traducción* y *La manipulación creativa de las unidades fraseológicas en el lenguaje literario, periodístico y publicitario*. Es autora también de un manual *El español de los negocios* y de varios artículos relacionados con el lenguaje publicitario, la paremiología y la traducción literaria.

Correo electrónico: veselka@gmail.com

Nataša Popović es profesora titular del Departamento de Estudios Románicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Novi Sad, donde en 2016 defendió su tesis doctoral, titulada «Expresión de causalidad en francés y en serbio». Imparte las asignaturas de Morfología de la lengua francesa, Lengua francesa contemporánea, Francés para fines específicos (francés de negocios y francés jurídico) y Texto literario en la clase de FLE. Sus campos de interés e investigación son: la lengua francesa contemporánea, la sintáctica, la semántica, la traductología, la lingüística contrastiva y la metodología del francés como lengua extranjera etc. Ha realizado la formación profesional en las universidades de Francia (Montpellier, Burdeos). Con la beca del Grupo Coímbra para jóvenes profesores e investigadores, en 2017 ha pasado una temporada en la Universidad de Poitiers (Francia). Ha asistido a varios seminarios de formación para profesores de francés. Desde 2010 participa en el proyecto del Ministerio de Educación, Ciencia y Desarrollo Tecnológico de la República de Serbia *Lenguas y culturas en tiempo y espacio* (No. 178002). Ha publicado varios artículos y ha participado como ponente y como organizadora en varios congresos nacionales e internacionales. Desde 2005, trabaja como profesora colaboradora en el Instituto francés de Novi Sad. También es examinadora y correctora de los exámenes DELF y traductora jurada de francés.

Correo electrónico: natasa.popovic@ff.uns.ac.rs

Joan Manuel Soldevilla Albertí (Barcelona, 1964) es catedrático de lengua y literatura españolas en el Institut Ramon Muntaner de Figueres desde el año 1989. Ingresó en el Departamento de Filología de la Universitat de Girona como profesor asociado impartiendo la asignatura Literatura Hispanoamericana durante el período 1994-2002. Ha desarrollado una amplia labor como estudioso de la literatura y de los medios de comunicación de masa, especialmente de la historieta y la novela popular, que se ha concretado en la publicación de diversos libros y artículos, en la edición de textos y en el comisariado de diversas exposiciones. Entre otros, es autor de los libros *Abecedario de Tintín* (Milenio, 2002) *El pare de Carpanta i Zipi y Zape. Josep Escobar, la lluita contra el silenci* (Pagès, 2005) *El mundo de Escobar* (Edicions B, 2008), *Jaume Ministral i Masià* (Ajuntament de Girona, 2013), *Pedro Víctor Debrigode. El escritor de los prodigios* (El Boletín, 2014), *Àngel Puigmiquel. Una aventura gràfica* (Diminuta, 2015), *Don Quijote en Barcelona. La ciudad*



imaginada (Cal·ligraf, 2016), la novela. *L'amic de Praga* (Columna, 2018), traducida al español al año siguiente como *El amigo de Praga* (L'Art de la Memòria, 2019) y *Del Quijote a Tintín* (Cal·ligraf, 2020). En el campo de la investigación ha publicado trabajos y estudios en revistas científicas y universitarias –*Anales Cervoan-tinos*, *Ítem*, *Rilce*, *Zeitschrift für Katalanistik*– y revistas culturales –*Serra d'Or*, *Revista de Catalunya*, *L'Avenç*, *Clarín*, *Quimera*, *Culturas*, *La Vanguardia*–.
Correo electrónico: jsoldevi@xtec.cat



BEOIBERÍSTICA

Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos

Los artículos se enviarán hasta el 15 de enero de 2021 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 consecuyente, por orden alfabético, de la siguiente manera (formato MLA, 7.ª edición):

[Referencias a libros]

Sotelo Vázquez, Adolfo. *El naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar, 2002. Impreso.

Las referencias del mismo autor deberían ordenarse por orden cronológico, empezando con las más antiguas hasta las últimas publicaciones.

[Referencias a otras publicaciones del mismo autor]

Sotelo Vázquez, Adolfo. *Perfiles de "Clarín"*. Barcelona: Ariel, 2001. Impreso.

—. *El naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar, 2002. Impreso.

Si hay dos autores, deberán ponerse los apellidos de los dos; si hay más de dos autores, después del apellido del primero habrá que poner *et al.*

[Referencias a dos o más autores]

Alvar, Manuel, y Bernard Pottier. *Morfología histórica del español*. Madrid: Gredos, 1983. Impreso.

Catalán, Diego, et al. *Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico. Catálogo descriptivo*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984. Impreso.

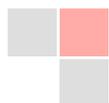
[Referencias a artículos de revistas]

Soldatić, Dalibor. «Las literaturas hispánicas en Serbia.» *Colindancias* 1 (2010): 21-28. Impreso.

[Referencias a trabajos publicados en actas]

Rodríguez, Leandro. «La función del monarca en Lope de Vega». Manuel Criado de Val (ed.). *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, 1981. 799- 803. Impreso.

Para citar varios trabajos publicados el mismo año por un mismo autor, se añadirá a continuación del año de publicación, sin espacio, una letra minúscula: *a, b, c...* Por ejemplo: *2007a, 2007b*.



Procedimientos para citar los textos consultados en Internet:

[Publicación monográfica accesible en línea]

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes: Crítica, 1998. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 19 Oct. 2007.

[Contribución en una publicación en serie (es decir, periódica) accesible en línea]

Stojanović, Jasna. «Del monje ávido de lectura al apuntador idealista: los Quijotes serbios a través de los siglos.» *Verba Hispanica* 20. 2 (2012): 325-335. Web. 29 Jun. 2016.

Título del artículo: en español (inglés, catalán, portugués o serbio), o sea, en una lengua diferente a la del artículo.

Resumen en una lengua diferente a la del artículo original: español (inglés, catalán, portugués o serbio). Deberá contener el/los objetivo(s), métodos, resultados y conclusiones.

Palabras clave en una lengua diferente del artículo original: hasta cinco palabras o sintagmas, en español (inglés, catalán, portugués o serbio).

Biografía del autor/de la autora.

Reseñas

Las reseñas deben estar escritas en *Times New Roman* de 12 puntos y espacio interlineal 1 y ser enviadas en formato *Word.doc*. No deben exceder 2.000 palabras. Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro reseñado, en el siguiente orden:

Apellido, Nombre. *Título*. Nombre del editor, traductor o compilador. Edición usada. Ciudad: Editorial, año. Número de páginas.

Al final de cada reseña se indicará el nombre del revisor, junto con su título y afiliación académicos y dirección de correo electrónico.

