

STUDIA ROMANICA BRATISLAVENSIA

10

Bohdan Ulašin
Silvia Vertanová
(eds.)

Nuevas teorías, modelos y su aplicación en lingüística, literatura, traductología y didáctica en los últimos 20 años

Actas de las II Jornadas de Estudios Románicos



AGREGADURÍA DE EDUCACIÓN

Bratislava 2011

STUDIA ROMANICA BRATISLAVENSIA

10

Bohdan Ulašin – Silvia Vertanová

(eds.)



II Jornadas de Estudios Románicos

**Nuevas teorías, modelos y su aplicación
en lingüística, literatura, traductología
y didáctica en los últimos 20 años**

Bratislava

23 y 24 de septiembre de 2011

Sección de Hispanística

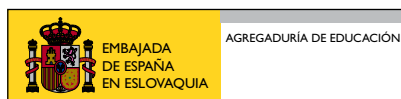
ACTAS



Bratislava 2011

Edición en colaboración con el Ministerio de Educación de España

Vydané v spolupráci so Španielskym ministerstvom školstva



ACTAS

**II JORNADAS DE ESTUDIOS ROMÁNICOS
SECCIÓN DE HISPANÍSTICA**

Editors: *Bohdan Ulašín, Silvia Vertanová*

Editorial Board: *Julia Kuhn, Jena*

Jana Marcelliová, Bratislava

Michael Metzeltin, Wien

Kathrin Sartingen, Wien

Margit Thir, Wien

Silvia Vertanová, Bratislava

Reviewers: *Ladislav Franek, Ján Kerdo*

Catálogo de publicaciones del Ministerio: educacion.gob.es

Catálogo general de publicaciones: publicacionesoficiales.boe.es

NIPO: 820-11-563-1

ISBN 978-80-89137-76-3

Copyright © 2011 by AnaPress

All rights reserved

Made and printed in the Slovak Republic by AnaPress / Bratislava

ÍNDICE

<i>Hacia una delimitación etológica de los perfiles comunicativos</i> Marek Baran	7
<i>El cómic como forma específica del discurso literario: en el límite entre la literatura y el arte gráfico. Incursión a la historia y actualidad del cómic hispánico</i> Renáta Bojničanová	23
<i>Simplificación del pretérito imperfecto ante su complejidad</i> <i>Una apuesta metodológica</i> Javier Bru Peral	37
<i>Jugamos para aprender lenguas. La importancia del juego didáctico en la adquisición de competencias lingüísticas: El léxico</i> María Asunción Canal Covelo	49
<i>La representación del carácter nacional en el ámbito de la primera guerra mundial en la Lowland Escocesa y la Transilvania rumana retratado en A Sunset song de Lewis Grassie Gibbon y Pădurea Spânzuraților de Liviu Rebreanu</i> Adrian Cobusteanu	59
<i>Microrrelato: Cuando menos es más...</i> Barbara Ďurčová	73
<i>El alejandrino en la poesía de Antonio Machado. El fondo y la forma</i> Ignac Fock	83
<i>La fantasía en el arte literario (Julio Cortázar)</i> Ladislav Franek	99
<i>La cortesía verbal en el contexto de la pragmática</i> Zuzana Fráterová	111
<i>El estudio de la cortesía con fines traductológicos</i> Mariana Gil Herrera	119

<i>La comunicación no verbal en el texto lírico</i>	127
Alejandro Hermida de Blas	
<i>La interpretación en entrevistas médicas español-italiano</i>	135
Eleonora Iacono	
<i>Otros caminos para la narrativa española actual: Vila-Matas y Compañía</i>	151
Branka Kalenić Ramšak	
<i>Implementación de los métodos alternativos y activos en la enseñanza del español con fines específicos</i>	163
Katarína Klimentová	
<i>Experiencias de la traducción de la obra de Jiří Levý al español</i>	175
Jana Králová	
<i>¿Enciclopedia, intertexto o hipertexto? Límites y alcances de una terminología descriptiva</i>	185
Mirko Lampis	
<i>Algunas tendencias de la creación popular de los nombres de plantas en español</i>	195
Olga Lisyová	
<i>Los valores pragmáticos y contextuales de algunos paradigmas verbales en español y sus reflejos en esloveno: El caso del pretérito imperfecto de indicativo</i>	213
Jasmina Markič	
<i>Sobre la traducción del título de la obra literaria</i>	223
Eva Palkovičová	
<i>Hacia una comunicación profesional eficaz: desarrollo de la expresión e interacción orales en la clase de español de los negocios</i>	235
Jana Paľková	
<i>Retos agridulce-picantes en la traducción de una novela mexicana</i>	243
Olivia Narcisa Petrescu	
<i>El espacio urbano en las novelas selectas de Juan José Millás</i>	261
Eva Reichwalderová	

<i>Los verbos de movimiento en eslovaco y español. Un enfoque contrastivo</i>	273
Mónica Sánchez Presa	
<i>Resurrección de la pedagogía libertaria de Francisco Ferrer Guardia en la actualidad</i>	281
Cristina Simón Alegre	
<i>Algunos aspectos de la interculturalidad en un caso concreto. El uso y las connotaciones sociales de la palabra gitano y sus derivaciones en español y eslovaco</i>	293
Mária Spišiaková	
<i>El concepto de prefijo separable en la NGRAE (2009)</i>	305
Petr Stehlík	
<i>Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte: dos modalidades de best-seller</i>	315
Paulína Šišmišová	
<i>Pragmática lingüística, lingüística cognitiva, filosofía del lenguaje y lingüística tradicional</i>	325
Martin Štúr	
<i>Los préstamos de las lenguas eslavas al español en los últimos veinte años</i>	343
Bohdan Ulašin	
<i>Innovación en los ambientes de aprendizaje</i>	357
Diana Patricia Varela Cano	

HACIA UNA DELIMITACIÓN ETOLÓGICA DE LOS PERFILES COMUNICATIVOS

Marek Baran

Universidad de Łódź

1. A modo de introducción

El presente estudio se centra en una propuesta teórico-metodológica nueva que, de acuerdo con los principios de la denominada *lingüística etológica*, ambiciona detectar ciertas regularidades entre los mecanismos que rigen la interacción comunicativa y los valores más generales propios de la praxis sociocultural. Pensamos, por tanto, detenernos en seis criterios tipológicos que deberían tomarse en cuenta a la hora de delimitar el *perfil comunicativo* de una determinada comunidad de habla. Serán: la verbosidad, la concepción de las relaciones interpersonales, la concepción dominante de la cortesía verbal, el grado de ritualización, el concepto del individuo, la emotividad. Aparte de analizar las variables etológicas, señalaremos algunos cuestionamientos metodológicos que surgen a la hora de definir distintos ethnolectos (así, se destacará, entre otros, el problema de heterogeneidad de grupos observados, la neutralización de los factores de variación de tipo estratégico o el peso que en la interpretación de datos obtenidos puede tener la lengua de descripción junto con sus términos y sus categorías descriptivas).

2. En torno a la denominada *lingüística etológica*

El término *lingüística etológica* aparece por primera vez en el XIII Congreso de Hispanistas Alemanes celebrado en 2003 en Ratisbona, cuando NOWIKOW (2003; 2006) aboga por el *modelo etológico-lingüístico*, centrado éste en la detección de factores extralingüísticos que condicionan el empleo de determinadas formas lingüísticas y/o de unos actos de habla específicos. Según el investigador citado, el objeto de la *lingüística etológica* sería *determinar los vínculos y buscar regularidades entre los hechos de cultura materiales y sociales, por un lado, y los medios de expresión lingüísticos, por otro* (NOWIKOW, 2006: 185).

En el modelo por el que nos pronunciamos nosotros (véase BARAN, 2010A; 2010B), el término *etológico* se emplea como una noción hiperonímica que abarca no solamente los conceptos operativos en la teoría de Nowikow, sino también principios e ideas procedentes del enfoque del ethos comunicativo, de los estudios interaccionales, así como de la etnografía de la comunicación. La *lingüística etológica*, en el sentido otorgado en nuestro análisis, remite, por tanto, a la corriente que pretende, en primer lugar, someter a estudio, en un sentido amplio, los mecanismos

que regulan la interacción comunicativa (fundamentalmente de carácter conversacional), relacionándolos con los principios y valores más generales propios de la praxis sociocultural. Estos valores se presentarían como definitorios de una concepción básica de las relaciones sociales, dando fundamento a lo que en los estudios de índole transcultural e intercultural suele aparecer bajo el término de *ethos comunicativo*.

La lingüística de orientación etológica parte del supuesto de que distintos mecanismos comunicativo-interaccionales (entre ellos, estrategias prosódicas o mimogestuales, sistema de alternancia de turnos de habla, formas alocutivas, tratamientos, formulación de actos de habla u organización secuencial de los intercambios comunicativos), aunque procedentes de paradigmas diferentes, pueden formar una especie de *Gestalt* o *perfil comunicativo*, el cual, en lugar de ser presentado como una simple constelación de rasgos, debería concebirse en términos de un determinado mecanismo de coherencia, correspondiente, por su parte, a una lógica sociocultural propia de una determinada comunidad de habla (BARAN, 2010A: 13 – 14).

Los acercamientos de índole etológica, sin menospreciar la dimensión estratégica típica de cada intercambio comunicativo o la negociación que se lleva a cabo entre los participantes en la interacción, presuponen la existencia de grandes tendencias generales en el seno de las comunidades de habla estudiadas, tendencias que trascienden las variaciones sociolingüísticas propias de estas comunidades. Los valores socioculturales que actúan como un trasfondo de la práctica interaccional, en el sentido asumido por la lingüística etológica, constituyen un tipo de normas genéricas (rectoras o evaluadoras) de la conducta social que los miembros de una determinada comunidad de habla adquieren, de manera explícita o implícita, en el proceso de socialización. Dichas normas pueden someterse (y, de hecho, lo hacen) a un principio jerarquizador que, por supuesto, se muestra esencialmente relativo al tipo de situación a la que se enfrentan los hablantes.

La perspectiva así esbozada supone el abandono de las posiciones etnocéntricas propias de los inicios de la pragmática lingüística. Se reconoce, pues, que las categorías pragmáticas que sirven de expresión a la acción comunicativa, van siempre insertas en un determinado marco sociocultural donde determinados valores deberían definirse en relación con otros. Así pues, el alcance del principio de no interferencia y de respeto a la autonomía del otro habría de verse a través del alcance del principio de cordialidad; en este sentido, la vinculación entre códigos pragmáticos y hechos socioculturales aparece en una dimensión de más largo alcance que la que se deriva de la observación de unos hechos puntuales. Además, el código sociopragmático, de acuerdo con los postulados de la lingüística etológica, se concibe como un todo integrado donde las partes mantienen entre sí relaciones de interdependencia.

Evidentemente, la disciplina a la que nos referimos, se nutre de desarrollos de otras corrientes lingüísticas como: etnografía de la comunicación, análisis conversacional, lingüística interaccional o estudios de cortesía verbal.

3. Categorías pragmáticas como esquemas de acción comunicativa

La interpretación sociopragmática de los hechos conversacionales, o de los hechos comunicativos en un sentido más amplio, nos acerca al concepto de *ethos comunicativo*, el cual nace de la ambición de dar cuenta del sistema de valores y preferencias colectivas que viene reflejándose en la realidad de los intercambios verbales. Reglas, normas, rutinas conversacionales, usos típicos propios de los comportamientos discursivos podrían interpretarse, bajo esta óptica, como una conjunción de hechos lingüísticos que obedecen a un mecanismo de coherencia profunda, haciendo pensar en la existencia de un *estilo interaccional preferido* cuya delimitación permitiría, por su parte, distinguir diferentes *ethnolectos*¹. El *ethos* sociocultural se manifestaría fundamentalmente en la regulación de la función interpersonal o comunicativa, sometiendo a control las prácticas conversacionales, donde, de acuerdo con la concepción de BROWN y LEVINSON (1978; 1987), los interactantes ponen en juego su *imagen*. El *ethos* constituiría, del mismo modo, un elemento portador de indicios acerca de la dominancia relativa de determinados valores o actitudes en las comunidades de habla consideradas (así pues, podría reconsiderarse el alcance de las llamadas formulaciones indirectas en cuanto señales de cortesía. Parece legítimo sostener que en ciertas comunidades de habla, procedimientos modificadores de la fuerza impositiva de los actos como invitaciones o sugerencias, pueden interpretarse como poco sinceras o no suficientemente explícitas).

Al reconocer en categorías pragmáticas esquemas de acción comunicativa no rechazamos, obviamente, la importancia de los elementos situacionales y los que están estrechamente vinculados con el entorno contextual. Sostenemos, no obstante, que la negociación de roles que se lleva a cabo en la interacción se relaciona también con un proceso más general de adhesión a un determinado posicionamiento de carácter etológico. Dicho posicionamiento podría definirse

¹ Como dice KERBART-ORECCHIONI (1994: 63), *il est tentant de chercher quelques principes généraux sous des faits disparates. On peut en effet raisonnablement supposer que les différents comportements d'une même communauté obéissent à quelque cohérence profonde, et espérer que leur description systématique permette de dégager le «profil communicatif» de cette communauté, ou bien encore son «éthos» (c'est-à-dire sa manière de se présenter et de se comporter dans l'interaction –plus ou moins chaleureuse ou froide, proche ou distante, modeste ou immodeste, «sans gêne» ou respectueuse du territoire d'autrui, susceptible ou indifférente à l'offense–, en relation avec les systèmes de valeurs en vigueur dans la communauté en question).*

en torno a unos cuantos parámetros clasificatorios, entre los cuales los básicos serían²:

1. la verbosidad (la *parole*),
2. la relaciones interpersonales,
3. la concepción de la cortesía verbal,
4. la concepción del individuo,
5. el grado de ritualización,
6. la emotividad.

3.1 La verbosidad

El primero de los elementos constitutivos del *ethos* comunicativo remite al llamado parámetro de *parole*, o sea, a la importancia, tanto cuantitativa como cualitativa, atribuida a la verbosidad. Como es fácil de suponer, el problema de la importancia concedida a la verbosidad no debería evaluarse tan sólo en términos cuantitativos como tales. Se trata, más bien, de comprobar en qué medida una comunidad en cuestión cuida la llamada *parole fática* (marcando su preferencia por la solicitud y el mantenimiento del contacto) o qué juicios valorativos genera no solamente sobre la cantidad de *parole* producida, sino también sobre su calidad (lo que los franceses suelen llamar *le beau parler*). Como observa HAVERKATE (1994: 61 – 62), la *comunidad fática* está repartida de un modo arbitrario entre las culturas del mundo, dando a menudo lugar a malentendidos interétnicos. La categoría normativa que rige los intercambios de carácter fático parece traducirse en la realización de la máxima definida en términos positivos como *Sigue hablando* o en términos negativos como *Evita el silencio*. El silencio, que tratamos de evitar o de romper, parece percibirse como una amenaza potencial para la relación social entre las personas interactantes. El alcance de esta supuesta amenaza no se presenta, sin embargo, como universal: TANNEN y SAVILLE-TROIKE (1985) mencionan ejemplos de culturas –como la de los indios atabascos de Canadá– que muestran una tolerancia relativamente grande a intercalar pausas y períodos de silencio en las conversaciones cotidianas³. En un lado totalmente opuesto se situarían los habitantes de Antigua (Antillas británicas), una comunidad que practica y valoriza el llamado *making noise (hablar por hablar)* (KERBRAT-ORECCHIONI, 1994:

² Nos basamos en la propuesta de KERBRAT-ORECCHIONI (1994: capítulo II), formulando una configuración ligeramente modificada de los criterios de clasificación delimitados. Para una caracterización más detallada de los ejes constitutivos del *ethos*, véase BARAN (2010A: 42 – 60).

³ En la misma línea, GODDARD y WIERZBICKA (2001: 334) apuntan que *en Japón existe la creencia de que tan pronto como una experiencia se expresa en palabras, su verdadera esencia desaparece. Así, en cualquier circunstancia de intensidad emocional, ya sea la muerte de los padres, la feliz noticia de que un hijo aprobó su ingreso a la universidad o la observación de algo extremadamente hermoso, lo que debe decirse es nada.*

67). La oposición que se establece en este caso concierne globalmente a la función que viene privilegiada en los intercambios verbales: la llamada *parole llena* (básicamente referencial) se contrapone a la *parole fática*.

Todas estas distinciones suponen una revalorización del Principio de Cooperación de Grice: tanto las máximas de calidad y cantidad como la de modalidad se muestran dependientes del entorno sociocultural en que actúan.

3.2 La concepción de la relación interpersonal

Otro principio diferenciador que opone los comportamientos comunicativos de distintas comunidades de habla remite a la manera de concebir y expresar la relación interpersonal. Dicha relación se concibe en tres dimensiones complementarias que son:

1. la *relación horizontal* (vinculada con el factor de distancia [D]),
2. la *relación vertical* (vinculada con el factor de poder [P]),
3. el *eje de consenso*, contrapuesto al *conflicto*.

Al considerar el primero de los elementos mencionados, suele distinguirse entre las sociedades dotadas de un ethos de proximidad y las que comparten un ethos de distancia. Los elementos que marcan la proximidad o la distancia y que cuentan a la hora de delimitar un determinado ethos pueden ser de naturaleza tanto verbal como paraverbal y no verbal. KERBRAT-ORECCHIONI (1994: 72–73) aboga por observar, en este caso, el tipo de normas proxémicas junto con las formas de tratamiento que parecen muy llamativas para la definición de la relación horizontal.

En lo que se refiere a las distintas modalidades de tratamiento, el análisis suele basarse en el canónico contraste entre las formas *T – V* así como en diferentes tipos de apelativos que los interactantes emplean como formas de tratamiento. Se tiene también en cuenta la presencia/ausencia del trato diminutivo⁴.

⁴ A la hora de contrastar diferentes datos referidos a la relación horizontal, resulta a menudo que los indicios recopilados no se presentan como perfectamente concordantes. Así, por ejemplo, en los Estados Unidos la utilización del nombre de pila o de apelativos de trato familiar (*honey, my old chap*) aparece como casi sistemática mientras que los comportamientos proxémicos están marcados por un relativo distanciamiento (como señala otra vez KERBRAT-ORECCHIONI (1994: 73), lo contrario ocurre en Senegal donde los nombres de pila empleados comúnmente entre amigos y conocidos van acompañados de múltiples gestos de contacto). El comportamiento de los escandinavos puede parecer también en cierto modo equívoco si recordamos que en estas sociedades, catalogadas como de no contacto, el trato de tú es generalizado. Habría que admitir, pues, que el eje que se fundamenta en la denominada relación horizontal no constituye una categoría homogénea. No perdamos, no obstante, de vista, el hecho de que los marcadores que caben dentro de este grupo clasificatorio actúan siempre junto con elementos pertenecientes a otras categorías. Esto significa que la delimitación de un determinado orden preferencial viene construyéndose en relación con el conjunto de

La relación vertical, como el segundo de los parámetros a tomar en cuenta en la interpretación etológica de la relación interpersonal, está en la base de la distinción entre las sociedades dotadas de un ethos jerárquico y las que se distinguen por un ethos igualitario. Las primeras se caracterizan por un número considerable de *taxemas* que forman parte de sus respectivos sistemas lingüísticos, así como por un riquísimo repertorio de fórmulas de deferencia y respeto a las que suele otorgarse una importancia suprema. Bajo el término de *taxemas* (propuesto por KERBRAT-ORECCHIONI, 1988: 185 – 194; 1992: 75 – 76) se esconden distintos tipos de comportamientos, verbales o no verbales, susceptibles de marcar una relación jerárquica entre los interactantes (puede tratarse, en este caso, de la distribución de la *parole*, del funcionamiento de los saludos [que, en numerosas comunidades, constituyen unos llamativos marcadores de estatus], de las normas que regulan la orientación de la mirada, de la repartición estrictamente codificada de los registros de lengua, de las modalidades de tratamiento o del funcionamiento de honoríficos). Los estudios de corte intercultural insisten de modo casi unánime en el carácter marcadamente vertical de la relación interpersonal que prevalece en las sociedades asiáticas tales como la japonesa o la coreana. Evidentemente, las sociedades dotadas de un ethos jerárquico no comparten todas la misma concepción de organización jerárquica como tampoco privilegian los mismos procedimientos orientados hacia la demarcación del estatus: si en unas se recalca el sistema de honoríficos (que pueden ser tanto de naturaleza léxica, como morfológica o prosódica), en otras *le marquage de position* se efectúa por medio del llamado monopolio de *parole égocentrique* (KERBRAT-ORECCHIONI, 1994: 77). Del mismo modo, los datos considerados como decisivos a la hora de definir la relación de jerarquía no son en todas partes los mismos (edad, sexo, estatus, papel interlocutivo son dimensiones cuya delimitación e interpretación varía considerablemente de una cultura a otra). A pesar de todas las diferencias que puedan manifestarse, todas las sociedades de ethos jerárquico comparten el rasgo que consiste en enfatizar la expresión de desigualdades de estatus quedando en oposición a todas aquellas sociedades en las que la variable *P* juega un papel relativamente discreto. En el caso de las sociedades de ethos igualitario existen, por supuesto, relaciones de autoridad o jerarquía pero en el marco de los comportamientos comunicativos no son valores primordiales, siendo la igualdad una especie de patrón interaccional privilegiado (recordemos que no nos estamos refiriendo, en este momento, a las estructuras sociales sino a las normas de índole comunicativa que presuponen ciertos comportamientos dominantes). La progresiva expansión de la zona T (*trato de tú*) en las sociedades del Occidente

elementos cuyo peso cualitativo y cuantitativo facilita la demarcación de un determinado ethos comunicativo.

europeo, la simetría generalizada en los comportamientos saluatorios o la toma de turnos de carácter disruptivo-cooperativo serían marcas del ethos igualitario.

La última de las dimensiones a través de las que es posible indagar en la naturaleza de la relación interpersonal que predomina en una comunidad dada se fundamenta en dos valores contrapuestos que son el *consenso* y el *conflicto* (la pareja de modalidades etológicas se define como: comunidades de ethos consensual vs. comunidades de ethos confrontacional). Parece obvio que un desarrollo exitoso de una interacción no es posible sin cierto acuerdo entre los interlocutores. Las exigencias respecto a este parámetro varían, no obstante, de una sociedad a otra, de modo que resulta necesario distinguir entre aquellas comunidades de habla que se caracterizan por una búsqueda casi permanente del consenso y las comunidades dotadas de un ethos más permeable al conflicto. Las primeras evitan sistemáticamente los enfrentamientos por medio de distintas estrategias, entre ellas diversas formas de expresión indirecta, mientras que las segundas se muestran mucho más tolerantes al conflicto, considerado a menudo como señal de involucración en la conversación. Hay que reconocer que la dimensión de *consenso* vs. *conflicto* es una de las peor delimitadas en lo que se refiere a unos eventuales marcadores clasificatorios, de ahí que muchas de las estimaciones puedan parecer bastante *impresionistas*. Los estudios del tema se apoyan ante todo en la sociedad japonesa que acentúa tres valores supremos, a saber, la empatía, la armonía y la aversión por el conflicto (lo cual se traduciría, entre otros, en la alta frecuencia de reguladores conversacionales e interpersonales, así como en la preocupación por evitar *la brutalidad del no*. Los japoneses, por lo visto, tienden a maximizar las similitudes y minimizar las diferencias que les separan (véase a este respecto, por ejemplo, HAUGH (2004: 85 – 109)).

3.3 La concepción de la cortesía verbal

La observación del ethos comunicativo de diferentes sociedades parece conducir a la conclusión de que las dos modalidades fundamentales de cortesía distinguidas en base al modelo de Brown y Levinson no tienen por qué manifestarse de modo absolutamente equilibrado en distintas comunidades de habla, de ahí que pueda distinguirse entre las sociedades en las que predomina la cortesía positiva y las que marcan su preferencia por la cortesía negativa. El predominio de la cortesía positiva puede traducirse, entre otros, en unas incursiones sistemáticas en el territorio ajeno que equivalen, por ejemplo, a distintas manifestaciones de empatía e interés por parte del hablante (preguntas, cumplidos, ofrecimientos, invitaciones, sugerencias, exclamaciones, etc., se tratarían, en este caso, como una permanente búsqueda de contacto que, desde el punto de vista de la teoría de la cortesía verbal, son actos amenazadores de la imagen). La valorización de la cortesía negativa, que caracterizaría a la mayor parte de las sociedades occidentales, concuerda, *grosso modo*, con el principio de no-interferencia en el espacio comunicativo

ajeno. Una proliferación de procedimientos compensatorios orientados a quitar peso a los *FTAs* se sitúa perfectamente en esta línea, explicando bien el carácter abstencionista de la cortesía negativa.

El parámetro de cortesía verbal aplicado a la delimitación del *ethos* comunicativo atiende también el eje de importancia otorgada a *la imagen L* (la imagen del propio hablante) y a *la imagen A* (la imagen del interlocutor), todo ello de acuerdo con la distinción entre (1) *principios de orientación L* (los que nos indican cómo conviene comportarse en la interacción hacia uno mismo) y (2) *principios de orientación A* (que dictan los comportamientos que el hablante debería adoptar hacia su interlocutor). Según la importancia relativa concedida a las imágenes *L* y *A*, los *ethnolectos* pueden dividirse en 1) los que atienden de modo equilibrado los intereses de ambos interactantes (generalizando, el Occidente europeo) y (2) los que privilegian *A* en detrimento de *B* (la cortesía, como en el caso de Japón o de Corea, suele asociarse, en este caso, a menudo con la deferencia y las marcas que ésta exige)⁵.

El sistema de cortesía verbal considerado en relación con la concepción del *ethos* comunicativo remite, por último, a la oposición que viene establecida entre la imagen negativa y la imagen positiva. Así pues, las culturas pueden ser contrastadas según la importancia relativa que otorgan al espacio intercomunicativo vs. la imagen (positiva). Parece que unas comunidades de habla valorizan el concepto de *territorio* en mayor medida que otras, regulando de modo particular las distancias concebidas tanto en términos proxémicos como comunicativos. KERBRAT-ORECCHIONI (1994: 101 – 102) sugiere que la valoración de los parámetros de esta índole puede fundamentarse, entre otros, en la observación de indicios de tipo: a) léxico (por ejemplo, una connotación negativa de *promiscuité* en francés vs. una connotación altamente positiva de *privacy* en inglés), b) espacio-corporal (diferentes valoraciones de las distancias que se respetan durante la interacción, diferentes interpretaciones de las posturas que adoptan los cuerpos en las interacciones, presencia/ausencia/naturaleza de contacto físico a lo largo de la interacción), c) temporal (las llamadas culturas policrónicas, caracterizadas por una importancia relativamente pequeña atribuida a la programación de

⁵ Considérese, en este sentido, el uso prácticamente sistemático de fórmulas de excusa en Japón (*sumimasen* = <<me siento culpable>>, *kino duku* = <<sentimiento envenenado>>). Como señala KERBRAT-ORECCHIONI (1994: 91), los japoneses las emplean frecuentemente en las situaciones en las que la sociedad occidental esperaría un agradecimiento, todo ello siendo fiel a la concepción según la cual aceptar un regalo o un servicio equivale a invadir el territorio ajeno y, por lo tanto, quedar en posición de deudor cuya obligación es sentirse culpable. Numerosas formas lexicalizadas orientadas hacia una *auto-humillación verbal* o un empleo recurrente de varios procedimientos discursivos de *auto-desvalorización* aparecen como testimonios lingüísticos del principio de *self-humbling*.

actividades junto con una noción de exactitud temporal bastante borrosa vs. las culturas monocrónicas que perciben el tiempo de manera lineal, otorgando un peso nada desdeñable a la exactitud temporal), d) cognitivo (preservación de la esfera privada, indiscreciones percibidas como violación del territorio, etc.). Evidentemente, al considerar la cortesía verbal como uno de los ejes constitutivos del *ethos* comunicativo, hay que precisar que este parámetro tipológico (como todos aquellos que acabamos de repasar o tenemos por analizar) se presenta como pluridimensional, lo cual significa que las formas de la cortesía positiva o negativa no tienen que concordar en todas las sociedades sometidas al análisis. Además, no es de extrañar que, en determinados casos, los interactantes vayan a marcar su preferencia tanto por una como por otra modalidad de cortesía, todo ello en función de la situación comunicativa en que se encuentren involucrados.

3.4 La concepción del individuo

El acercamiento al tipo de cortesía verbal que prevalece en distintas comunidades de habla resulta imposible sin tomar en cuenta otro factor de orden tipológico, a saber, la concepción del individuo. La universalidad del concepto de imagen elaborado por Brown y Levinson se ha puesto en duda en numerosas ocasiones: las acusaciones concernían principalmente a la adopción de una perspectiva cultural anglo-occidental que se centraba en el aspecto individual de la imagen, más que en su dimensión comunitaria. Los estudios dedicados a las comunidades orientales, entre ellas a la comunidad china o la japonesa, han demostrado, no obstante, que la imagen en cuanto noción de corte sociopragmático puede poner el acento en la visión u opinión de la comunidad (la participación de otros, los juicios del colectivo se presentan, bajo esta óptica, como esenciales en la construcción de la imagen individual en la interacción). Cabe, por tanto, admitir que distintas comunidades de habla pueden diferir en cuanto a la concepción del individuo y del grupo, la concepción que se percibe en términos de índole etológica. KERBRAT-ORECCHIONI (1994: 96–98), en su propuesta de clasificación de *ethnolectos*, propone distinguir entre las sociedades dotadas de un *ethos* *individualista* y las que pueden considerarse como *comunidades solidaristas* (→ neologismo preferido a *colectivistas*). La oposición podría establecerse, en este caso, tomando como base ciertas características de tipo cognitivo y lingüístico cuya detección se fundamentaría en los siguientes aspectos:

- el grupo se concibe como un conjunto de individuos, (o) los individuos se conciben como elementos que forman el grupo;
- el individuo se define por su personalidad propia, (o) el individuo se define por el lugar que ocupa en una red de relaciones;
- se hace más hincapié en la realización de objetivos individuales, (o) los intereses personales están subordinados a los de la colectividad;

- existe una marcada tendencia a diferenciar los miembros del grupo (el *yo* prevalece sobre un *nosotros* colectivo), (o) puede observarse una nítida tendencia a la homogenización de los miembros del grupo;
- los miembros del grupo son auto-suficientes, (o) interdependientes;
- es costumbre entrar en competición con otros miembros del grupo, (o) se pretende ante todo mantener una armonía interna del grupo;
- la vida privada se percibe como *sagrada*, (o) el grupo dispone de determinados derechos de invadir el espacio personal del individuo.

Parece que las sociedades occidentales (identificadas, también, a menudo con las sociedades postmodernas) conciben generalmente las interacciones como intercambios que se llevan a cabo entre personas tratadas como individuos y que son, efectivamente, las imágenes individuales las que vienen implicadas en la interacción (algunos consideran, incluso, la concepción compartida por los occidentales como etnocentrista y extremadamente personalista). Esta concepción no goza, no obstante, de estatus de universal. Los estudios antropológicos sobre el África negra, el Pacífico o el Oriente indican que en varias ocasiones el individuo se concibe ante todo como un elemento perteneciente a una colectividad (sea una familia, una tribu, un clan, etc.) y que tiene que verse siempre a través del grupo. Ocurre que esta fuerte vinculación al grupo conduce a la oposición *in-group* (conjunto de individuos con los que uno se identifica y cuyos valores comparte) $\neq$ *out-group* (el mundo exterior, generalmente percibido en términos negativos), así como a una nítida valorización de armonía general, que se considera más importante que la autosatisfacción individual. Reclamar y preservar su propio territorio queda, entonces, en un segundo plano: el interés principal de un individuo es lograr y mantener la aceptación de la comunidad

3.5 El grado de ritualización

La interacción entre conducta verbal y conducta o hechos extraverbales puede verse también a través del parámetro de ritualización lingüística. El componente ritual de las verbalizaciones parece presentar un marcado índice de variabilidad, de ahí que en la tipología de ethnolectos se proponga establecer una distinción entre las comunidades de alto grado de ritualización y las que poseen un grado de ritualización débil. Los comportamientos interaccionales pueden estar fuertemente ritualizados o, por el contrario, menos rígidamente normalizados (la improvisación individual o una negociación colectiva que se va llevando a cabo a lo largo de un intercambio comunicativo desempeñan, en este caso, un papel más notable). Los principales indicadores en este campo serían:

- el número y la frecuencia de uso de las expresiones de la denominada *formulación hecha* (expresiones rutinarias, prefabricadas, a menudo de carácter fraseológico),

- su grado de fijación junto con la estabilidad en el nivel de uso (una correspondencia nítidamente delimitada entre una determinada fórmula y la situación comunicativa correspondiente),
- un margen, más o menos grande, que se deja a la no-conformidad con las normas establecidas.

Entre las sociedades dotadas de un alto grado de ritualización, KERBRAT-ORECCHIONI (1994: 108 – 109) cita sociedades tales como la japonesa, la china, la hindú, la turca o el conjunto de comunidades árabes de confesión musulmana donde la ritualización de los comportamientos verbales encuentra un evidente fundamento religioso (en las sociedades dominadas por una instancia religiosa, muchas acciones parecen requerir determinadas verbalizaciones de carácter ritual). Al otro lado se sitúan las sociedades dotadas de un grado de ritualización débil que, desde luego, poseen fórmulas rituales (los ritos verbales constituyen, sin duda ninguna, formas socioculturales imprescindibles), pero difieren en cuanto a sus características esenciales y su alcance. Así pues, el número de fórmulas *toutes faites*, en comparación con las mencionadas al principio, se presenta como relativamente reducido. Además, las estrategias verbales vinculadas, por ejemplo, con tratamientos, saludos, secuencias de inicio o de cierre, aunque convencionalizadas, pueden sufrir variaciones difíciles de imaginar en el marco de las comunidades fuertemente ritualizadas donde las normas sociocomunicativas aparecen como extremadamente rígidas. Disponiendo de unas fórmulas comunes para expresar uno u otro acto de habla, las sociedades occidentales solucionan de modo económico y previsible distintas situaciones interactivas coincidiendo, en este aspecto, con las comunidades de alto grado de ritualización, pero no faltan ocasiones en las que estas fórmulas fijas no son más que un punto de referencia a partir del cual los hablantes se distancian para proporcionar más autenticidad a sus expresiones. Para algunos estudiosos del tema, la cortesía verbal por la que se aboga en las sociedades occidentales en numerosos casos se presenta como personalizada: la modificación de la convención dominante o la reinterpretación de las rutinas se interpretan como muestra de interés y de involucración en el intercambio establecido. El manejo de las fórmulas convencionalizadas parece recobrar, además, un sentido más relacional: el imperativo de índole social juega, en este caso, un papel secundario, siendo la motivación individual la de primer orden. Las convenciones verbales pueden, entonces, ser eludidas o violadas: ello siempre en relación con la mayor o menor incidencia del componente ritual en los distintos dominios sociolingüísticos.

3.6 La emotividad

Los trabajos dedicados a la tipología de ethnolectos suelen dividir distintas sociedades, *grosso modo*, en las llamadas culturas emocionales (*extravertidas*), en las que una expresión abierta de sentimientos y emociones estaría bien vista, y las denominadas culturas antiemocionales en las que es costumbre huir de una manifestación directa de emociones. A nuestro modo de ver, dentro de los estudios dedicados a la delimitación de los perfiles comunicativos, el parámetro de emotividad debería redefinirse de acuerdo con la distinción entre lo que ARNDT y JANNEY (1992) denominan *comunicación emocional* y *comunicación emotiva*. La primera de las modalidades mencionadas cubriría muestras afectivas espontáneas, no planificadas, así como la exteriorización física de estados afectivos. La segunda, de crucial importancia para el planteamiento que adoptamos, indicaría todas las muestras de afecto, solidaridad o proximidad que se producen conscientemente y se usan estratégicamente en una amplia variedad de situaciones sociales con el fin de influenciar la percepción de otros o/y de los eventos conversacionales. La demarcación entre comunicación emocional y comunicación emotiva supone dos formas posibles de entender emotividad dentro de las ciencias del lenguaje: la afectividad, vinculada a la llamada expresividad o al componente emocional, se traduce en términos lingüísticos en la función expresiva, que tiene como centro al emisor de la comunicación, mientras que la emotividad, relacionada con la comunicación emotiva, se dirige hacia el receptor, ubicándose así entre las estrategias generales de cortesía verbal. Esta proximidad entre los campos de la cortesía verbal y la emotividad nos parece digna de subrayar: la cortesía puede emplearse para señalar emotividad y la emotividad puede señalar cortesía. La noción de emotividad recobra, por consiguiente, un marcado contenido interaccional y funcional. De acuerdo con los planteamientos propios de la cortesía verbal, se recalca el carácter cooperativo de la emotividad que, como cualquier otra estrategia de tipo cooperativo, contribuye a lograr la armonía esencial en las interacciones comunicativas. El hecho de experimentar realmente unos determinados sentimientos o estados emocionales es, en este sentido, absolutamente secundario: como apunta acertadamente TRUBETZKOY (1987: 19), la intención del hablante no es expresar sus sentimientos personales sino provocar estos sentimientos (u otros correspondientes) en el oyente (el hecho de que el hablante experimente en realidad estos sentimientos, o sólo los finja, es indiferente). En este sentido, la emotividad se sitúa dentro del análisis del discurso y de la lingüística interaccional como práctica social o, en otros términos, como una instancia interactiva orientada hacia otras personas y que contribuye a la configuración de las relaciones entre los hablantes. El establecimiento de un nexo afectivo, entendido éste en términos de una convención sociocultural, con el interlocutor equivale, por tanto, a la activación de una de las estrategias de cortesía cuya base es, desde

luego, cognitiva (los individuos se comportan de acuerdo con sus interpretaciones, suposiciones y criterios, y lo hacen en relación con otros individuos y la estructura sociocultural). Dentro de los indicadores de tipo lingüístico de la emotividad así percibida, podrían englobarse no solamente exclamaciones, partículas enfáticas o procedimientos fonológicos, tradicionalmente citados como formas de expresividad, sino también formas de tratamiento (tanto nominales como pronominales), modalizadores o distintos recursos morfológicos y sintácticos. En la valorización de dichos procedimientos habría que tomar en cuenta tanto aspectos cualitativos como cuantitativos; nos parece también que, en determinados casos, el carácter gramaticalizado de recursos delimitados puede servir de indicio interpretativo.

4. Enfoque etológico: del nivel de superficie al nivel macro

A la luz de lo que acabamos de exponer, el interaccionismo lingüístico remodelado a través de la teoría de ethos comunicativo presupone la posibilidad de delimitar diferentes ethnolectos que, por su parte, servirían para designar características del habla de las comunidades definidas por su pertenencia sociocultural. Cabría precisar que el supuesto teórico-metodológico que constituye el punto de partida para la eventual delimitación de ethnolectos o la definición del ethos comunicativo propio de una determinada comunidad de habla se fundamenta en la observación (y la posterior interpretación) de datos ubicados en tres niveles (KERBRAT-ORECCHIONI, 2005: 304 – 307).

1. El primero, el llamado nivel de superficie, remite a la identificación de hechos aislados que parecen pertinentes desde el punto de vista sociocultural (se trataría, entre otros, de las palabras clave⁶, formas de tratamiento, actos de habla, fórmulas ritualizadas, comportamientos proxémicos). La agrupación de dichos hechos, junto con la observación de su funcionamiento en la interacción, podría constituir una primera pista interpretativa para la delimitación del ethos.
2. El segundo, el denominado nivel intermedio, se encaminaría hacia una agrupación de los marcadores de naturaleza diversa pero de significación sociocultural común, todo ello con el fin de tratar de reconstruir el perfil comunicativo de la comunidad de habla observada. Se trataría, pues, de esforzarse en el restablecimiento de los llamados *networks of conspiracies* (término propuesto por WIERZBICKA (1991: 282)).
3. El tercero de los niveles de observación e interpretación de datos, el nivel macro, abarcaría el conjunto de valores constitutivos de una cultura dada, los cuales se hacen manifiestos tanto en el estilo comunicativo dominante como en todo tipo de comportamientos sociales.

⁶ En el sentido que les otorga WIERZBICKA (1997).

Evidentemente, la trayectoria teórico-interpretativa que acabamos de esbozar (nivel de superficie (micronivel) → nivel intermedio → macronivel: interpretación etnolingüística) no puede considerarse nada más que una especie de ideal metodológico e interpretativo que, en realidad, parece difícil de conseguir. Pensamos, en este momento, ante todo en la (im)posibilidad de reconstituir el ethos comunicativo de una comunidad de habla dada bajo la forma de un sistema global y coherente, absolutamente homogéneo por no decir monolítico. Por otro lado, la reconstrucción de determinados perfiles comunicativos puede tropezar con distintas dificultades de tipo metodológico. Una de ellas es la delimitación de los grupos observados: es obvio que las normas comunicativas pueden variar dentro del mismo espacio lingüístico. Convendría también darse cuenta de la dificultad relacionada con la neutralización de los factores de variación que son de tipo estratégico y que se vinculan básicamente con las características particulares de los interactantes y con la situación de interacción. Además, la interpretación de datos obtenidos puede privilegiar un cierto punto de vista que se desprende tanto de la lengua de descripción junto con sus términos y sus categorías descriptivas como de las normas culturales interiorizadas por el propio investigador.

Al suponer que vencemos estas dificultades iniciales, la labor interpretativa puede encaminarse hacia la búsqueda de ciertas tendencias generales que serían propias de las comunidades de habla consideradas y que trascenderían las variaciones sociolingüísticas propias de las *speech communities* en cuestión. Así, nos situamos en el nivel *profundo* del análisis interaccional. Este tipo de delimitación se relaciona con la propuesta metodológica de AWDIEJEW (2007: 67), quien, en el marco de su *gramatyka interakcji werbalnej* (*gramática de la interacción verbal*), se pronuncia por distinguir dos niveles de índole analítico-interpretativa. El primero (*analiza powierzchowna: análisis de superficie*), correspondiente efectivamente a los planteamientos propios de la gramática de la interacción verbal, consistiría en la recopilación de los fenómenos-objeto de estudio junto con los intentos de determinar el carácter (no) estándar de los medios lingüísticos conversacionales empleados en la construcción de dichos fenómenos. El análisis del segundo nivel (*analiza głębinowa: análisis profundo*) remitiría a los condicionamientos de índole psicológica y sociológica cuya búsqueda contribuiría a la descripción de la llamada *base motivadora de la conversación*.

Summary

According to the theory of communicational ethos, it should be assumed that various communicative-interactional mechanisms (including prosodic strategies, the turn-taking system in conversation together with a sequential organisation of discourse, forms of address, modal operators, interactional operators, or the dominant patterns of forming certain speech acts) form a peculiar *Gestalt*, which should be perceived not so much as a coincidental set of mechanisms and structures, but

rather as a more or less cohesive interactional model corresponding in turn to a certain socio-cultural logic shared by the given cultural-linguistic community. Six communicational parameters have been described which allow a typological characterization of ethnolects (verbosity, concept of interpersonal relations, the concept of linguistic politeness, affectivity parameter, the degree of ritualization, the dominating concept of an individual). The issue of methodological problems connected with delimitation of communicational ethos has been raised.

Bibliografía

- ARNDT, H. Y JANNEY, R. W. (1992): "Verbal, Prosodic, and Kinesic Emotive Contrasts in Speech". In: *Journal of Pragmatics*, 15, págs. 521 – 549.
- AWDIEJEW, A. (2007): *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BARAN, M. (2010A): *Emotividad y convención sociopragmática. Una contribución al estudio del ethos comunicativo de la comunidad hispanohablante peninsular*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- BARAN, M. (2010B): "El concepto de ethos comunicativo y su validez en los estudios de pragmática sociocultural". In: *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 11, págs.139 – 153.
- BROWN, P. Y LEVINSON, S. (1987): *Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROWN, P. Y LEVINSON, S. (1978): "Universals in language usage: Politeness phenomena". In: *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction*, E. Goody (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, págs. 56 – 289.
- GODDARD, C. Y WIERZBICKA, A. (2001): "Discurso y cultura". In: *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, T. A. van Dijk (compilador), Barcelona, GEDISA Editorial, págs. 331 – 365.
- HAUGH, H. (2004): "Revisiting the conceptualisation of politeness in English and Japanese". In: *Multilingua. Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*, 23, págs. 85 – 109.
- HAVERKATE, H. (1994): *La cortesía verbal. Estudio pragmlingüístico*, Madrid, Gredos.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2005): *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1994): *Les interactions verbales. Tome III*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1992): *Les interactions verbales. Tome II*, Paris, Armand Colin.

- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1988): “La notion de »place« interactionnelle ou les taxèmes. Qu’est-ce que c’est que ça?”. In: *Echanges sur la conversation*, J. Cosnier, N. Gelas, C. Kerbrat-Orecchioni (eds.). Paris, Editions du CNRS, págs. 185 – 198.
- NOWIKOW, W. (2006): “Sobre algunos conceptos básicos de la lingüística etológica”. In: *La cortesía en el mundo hispánico. Nuevos contextos, nuevos enfoques metodológicos*, M. Schrader-Kniffki (ed.). Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, págs. 183 – 190.
- NOWIKOW, W. (2003): “Sobre los modelos etológicos-lingüísticos”. In: *El enfoque social y cultural en los estudios lingüísticos y literarios*, B. Łuczak et al. (eds.). Poznań, Universidad Adam Mickiewicz, págs. 155 – 162.
- TANNEN, D. y SAVILLE-TROIKE, M. (1985): *Perspectives on silence*, Norwood, N.J.: Ablex Publishing Company.
- TRUBETZKOY, N. (1987): *Principios de fonología*, Madrid, Cincel S.A.
- WIERZBICKA, A. (1997): *Understanding cultures through their key-words: English, Russian, Polish, German, Japanese*, New York, Oxford University Press.
- WIERZBICKA, A. (1991): *Cross-Cultural Pragmatics. The Semantics of Human Interaction*, Berlin, Mouton de Gruyter.

EL CÓMIC COMO FORMA ESPECÍFICA DEL DISCURSO LITERARIO: EN EL LÍMITE ENTRE LA LITERATURA Y EL ARTE GRÁFICO INCURSIÓN A LA HISTORIA Y ACTUALIDAD DEL CÓMIC HISPÁNICO

Renáta Bojničanová

Universidad Comenius de Bratislava

Introducción

Siguiendo la línea de investigación dirigida hacia nuevas formas del discurso literario, los cambios del lenguaje literario, la reflexión de nuevos fenómenos sociales en el texto literario y nuevas visiones acerca de la historia de la literatura, es muy acertado hablar del cómic¹. El interés investigador por este fenómeno es relativamente reciente. Si hacemos un recuento de estudios sobre este tema en el contexto europeo, sin duda es notable un mayor interés en los países románicos que en el ámbito centroeuropeo, lo cual tiene su explicación en el hecho de que el cómic tiene un mayor arraigo y desarrollo en países como Italia, España y Francia, que, por ejemplo, en Eslovaquia. Durante el siglo XX han surgido importantes estudios que analizan el cómic desde diferentes perspectivas teóricas, siendo pioneros en la investigación del cómic los especialistas franceses, belgas e italianos en los años 60 y 70. En Italia se celebró en el año 1965 el primer Congreso Internacional de Cómic, y poco tiempo después se creó la Asociación Internacional de Centros de Investigación de los Cómic. En España, el estallido del interés investigador por el cómic también se sitúa a mediados de los años 60 y comienzos de los 70 (Luis Gasca, Román Gubern, Antonio Lara, Antonio Martín, Luis Conde, etc.), pero es a lo largo de los años 70 y 80 cuando se fomenta el interés hacia este género por medio de diversos eventos, siendo los más destacados el Salón Internacional del Cómic de Barcelona (desde 1981), el de Gijón (desde 1976) y el de Bilbao (desde 1977).

El interés actual por el cómic se debe, indudablemente, a su mayor producción, la diversificación de estilos y su creciente prestigio. Desde sus inicios el cómic ha estado unido a las páginas de la prensa, sea como parte de las revistas de entretenimiento o como suplemento de los periódicos. No obstante, en ambos casos se tomaba como una lectura poco seria, de contenido evasivo e insignificante.

¹ En este artículo utilizaré preferentemente el término “cómic”, aunque en referencia al cómic hispánico también se utilizan las expresiones “historieta”, “tebeo” o “muñequitos”. El *DRAE* recoge las tres denominaciones, con unas definiciones parecidas. La tercera de ellas es un cubanismo.

Hasta que surgió un interés serio hacia los cómics por parte de los investigadores y coleccionistas, éstos generalmente habían tenido una existencia muy efímera, de hecho muchos se han perdido por completo o están esparcidos por los archivos de las hemerotecas. Sin embargo, hoy en día nos encontramos en las librerías españolas con secciones de cómics en ediciones especiales como si de novelas se tratara. El lector puede elegir el cómic según las preferencias del autor, el tema, el dibujante o el guionista, o según la “escuela nacional”. El campo de investigación relacionado con el cómic se ha hecho realmente muy extenso, razón por la cual tener una perspectiva internacional es casi imprescindible para quien desee profundizar en su estudio.

Para comenzar, me gustaría advertir que este artículo no tiene la ambición de analizar detalladamente el estilo de ningún autor o una serie de cómics concretos, ni buscar su transcendencia internacional. Únicamente su objetivo es contestar a las preguntas básicas que se formula cada uno de los que sienten la tentación de entender el cómic como un fenómeno cultural de (la) actualidad. Por tanto, más que de un estudio analítico se trata de una reflexión de carácter teórico, pero sin vincularse a ninguna teoría sólida previamente formulada por los especialistas en la materia. Esta reflexión, asimismo, parte de los ejemplos de los cómics españoles e hispanoamericanos y ofrece una breve incursión a la historia del cómic en España.

Como problema principal a resolver me propongo dar respuesta al lógico interrogante “¿qué es el cómic?”. Intentaré definir su situación en el conjunto de la creatividad humana basándome tanto en la expresión escrita como en la figurativa. En un intento por definir el cómic me detendré a evaluar su estado evolutivo actual en el ámbito hispánico y, lo que es imprescindible, buscaré respuestas en el pasado, más allá de la época en la cual los expertos sitúan la aparición del primer cómic europeo.

I. La modernidad del cómic

Como he apuntado más arriba, el interés por el cómic es posterior al interés por otros textos escritos, ya sea la literatura culta, la llamada literatura de cordel, o la literatura popular. Las razones son obvias, puesto que la literatura culta, no digamos ya la tradición oral, son mucho más antiguas que el cómic, al cual se suele asociar con la época de la modernidad. Por ejemplo, Ana Merino (MERINO, 2003 : 9), autora del amplio estudio monográfico sobre el cómic hispánico, se propone interpretar los cómics “como factor cultural capaz de representar *la modernidad masiva* y popular del siglo XX.” Merece una explicación el concepto de *la modernidad*, pues Ana Merino lo entiende como una realidad social que marca la cultura universal de la época “industrial”, como fenómeno propio del siglo de las máquinas, de la técnica y del progreso en general. En este sentido, el cómic está relacionado con los ámbitos urbano e industrial y se define como un producto moderno de

la cultura de masas, al mismo tiempo “marginal y periférico” (ibid., pág. 11). La definición del cómic que formula Ana María Platas Tasende en el *Diccionario de término literarios* expresa en el fondo la misma idea, relacionando el nacimiento del cómic con la época de la industrialización, además de etiquetarlo como producto cultural importado desde los Estados Unidos: [el cómic es] “historieta hecha con dibujos, nacida en los últimos años del siglo XIX en EE.UU. Fue su creador Richard Felton Outcault, dibujante satírico que, desde 1895, publicó en importantes periódicos la historieta *Yellow Kid*, que presentaba ya las características con que ha llegado hasta hoy” (PLATAS TASENDE, 2004 : 148 – 149). Como cómics más famosos a nivel universal, Platas Tasende cita al americano *Popeye* (de Elzie C. Segar), al argentino *Mafalda* (de Joaquín Salvador, “Quino”), al francés *Astérix* (del escritor René Goscinny y dibujante Albert Uderzo), al belga *Tintín* (de Georges Remi, “Hergé”) y al español *Mortadelo y Filemón* (de Francisco Ibáñez). Es cierto que en la evolución del cómic hispánico la influencia estadounidense juega un papel importante, de hecho, muchos autores constatan que es en Estados Unidos donde, a principios del siglo XX, el cómic se ha consolidado, diversificado y formado como producto cultural (de consumo). Por tanto, desde la perspectiva europea el cómic se podría considerar un producto de importación, al igual que cualquier otra moda o costumbre transoceánica: puede entenderse como una especie de *lectura rápida* a imagen y semejanza de *la comida rápida*. Otros estudiosos señalan como cuna del cómic países europeos como Suiza y Alemania (el suizo Rodolphe Töpfer, 1833 y el alemán Wilhelm Busch, 1865). No hay duda de que el cómic español actual debe mucho a estos modelos, sin embargo, como apuntaré más adelante (véase el capítulo V.), en los países románicos el cómic tiene unas raíces más profundas. No se trata del estilo del dibujo, de su composición o su lenguaje, sino de su propia naturaleza que lo define como una especie de *comunicación rápida*, eficaz y simplificada.

A estas alturas se plantean varias incógnitas a resolver en torno al cómic. Son básicamente las siguientes: ¿es un producto antiguo o moderno?, ¿es un producto nacional o de importación? En el trasfondo de ambas preguntas residen estos problemas esenciales: ¿qué es el cómic?, ¿de qué fuentes de expresiones creativas humanas se nutre?, ¿cuál es su relación con los componentes básicos que le constituyen: la literatura y el arte gráfico?

II. Cómic: ¿es literatura o no lo es?

La definición de la literatura deriva de la palabra latina *littera* – *letra*, es decir, en un sentido amplio es todo lo que está escrito. En el *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas Tasende (PLATAS TASENDE, 2003 : 442) la literatura es definida como 1. “conjunto de las producciones literarias de una **nación**, de una **época**, de un **estilo** o una **escuela**, de un **género**, de una **variedad genérica** o de un **tema**”, 2. “**creación estética**, arte de componer obras cuyo **vehículo de expresión es la palabra**”. La tercera definición está basada en el concepto comunicativo y explica la literatura como acto de la comunicación, en el cual los componentes sustanciales son el emisor – **el autor**, **canal**, **código**, el receptor – **el lector** y el contexto. Cada obra literaria tiene que tener un mensaje “que plasma verbalmente los mundos imaginarios y ficticios [...] e intenciones e ideas del autor” (Íbid., pág. 442), un objetivo y una **función**, siendo las más comunes la función lúdica y la adoctrinadora, aunque la básica es y debería ser la estética. Además, para la literatura es característica su tendencia a **relacionarse con las demás artes y ciencias**.

Como se puede comprobar, al recordar estas definiciones básicas, el cómic presenta todas las características de la obra literaria. Por tanto, para llegar a su definición podemos describirlo con ayuda de los elementos anteriormente mencionados: según su lector, su función, la relación entre el autor y el lector, el lenguaje, el estilo, los temas, los géneros, y también los personajes. Fundamental en la definición del cómic También será fundamental en la definición del cómic la participación de los elementos propios de las demás artes y/o ciencias (o actividades creativas).

Tomando como referencia el criterio del **lector** y de la **función**, el cómic ha sido encasillado tradicionalmente dentro de la categoría de la lectura para niños, destacando su función instructiva o de entretenimiento. Hay numerosas menciones y estudios sobre el cómic relacionados precisamente con **la literatura infantil**. El cómic, sobre todo el dirigido a los niños, desde sus inicios ha tenido contenidos con la función de educar e instruir, lo que le relaciona con **la literatura didáctica** (la imagen es un vehículo muy eficaz de la instrucción). En la actualidad, muchos especialistas en pedagogía advierten sobre la importancia de la imagen en el aprendizaje eficaz. Un ejemplo lo encontramos en la monografía de Dušan Kostrub, dedicada a la teoría y práctica del aprendizaje y la didáctica (2008). Los niños, sin embargo, no son los únicos lectores de los cómics, también lo son los adultos. Desde la segunda mitad del siglo XX, los cómics “para adultos” aparecían como suplementos en los periódicos. Este tipo de cómics, basados generalmente en temas políticos, se acercan por su mensaje a artículos periodísticos de opinión. La manera de expresar la opinión es muchas veces marcada por una fuerte expresividad, en cuyo abanico se pasa desde el humor amable hasta la sátira mordaz. Por tanto, el cómic también se estudia en relación con la **literatura humorística**

o la expresión de humor en general, ya sea **el humor verbal o visual o gráfico**. En resumidas cuentas, el cómic cumple la función de ofrecer evasión y entretenimiento, pero también comenta la realidad actual de su momento, por tanto, tiene también una función informativa y también testimonial. Además, el cómic ha sido utilizado en ciertas épocas también como una potente arma **propagandística**, en el sentido de que ha sido utilizado para influir en la opinión pública en pro de alguna ideología. En España un ejemplo lo ofrece la época de la Guerra Civil Española, cuando en el seno de las fuerzas enfrentadas surgían cómics propagandísticos. Lo más sorprendente es que apelaban precisamente al público infantil y adolescente. Aparecieron revistas de cómics de contenido político e ideológico tanto en el lado de los republicanos (*Pionero Rojo, Pionerín, Garabatos*), como en el lado nacional (*Flechas, Pelayos, Flechas y Pelayos*). A pesar de este ejemplo, hay que decir que el cómic prefiere ofrecer una lectura que evite estos compromisos tan directos e intenta transmitir sus mensajes de manera más amena y encubierta.

Otra línea de investigación consiste en relacionar el cómic con **el periodismo**. Es cierto que el cómic nació en los periódicos, plasmando en sus viñetas valoraciones sobre la sociedad del entorno, al igual que los chistes gráficos. Por tanto, el cómic sirvió, y sigue sirviendo, también para expresar opiniones y hacer comentarios sobre la actualidad, con o sin pretensión de influir en la opinión pública, tal como ya he señalado más arriba. También hay casos que ejemplifican que el cómic ha servido como medio de promoción y propagación comercial de productos, de hecho también puede cumplir función de **medio publicitario**.

El público **lector** de todos los tipos de cómic es muy amplio. Generalmente se habla del carácter masivo de los lectores de cómics, valorando a estos lectores como poco exigentes. Por ejemplo, en Norteamérica la industria del cómic en sus inicios seguía la estrategia de ofrecer una lectura fácil y barata para las nuevas masas de trabajadores recién alfabetizados, o para los inmigrantes que tenían menor conocimiento de la lengua. Por tanto, era una lectura accesible para este tipo de lector desde un punto de vista tanto económico –me refiero al precio de las revistas especializadas en el cómic–, como intelectual (el contenido fácil de entender).

Los temas del cómic para adultos, aparte del ya mencionado “humor político”, pueden ser igualmente muy serios, pero siempre con algún elemento de atracción, ya sea el humor, el misterio o la fantasía. Por ejemplo, en la España de la postguerra surgieron varios cómics que reflejaban la realidad social de aquella época de penuria, con temas importantes que relataban la lucha diaria con el hambre o la lucha de la gente por el trabajo y la dignidad. A pesar de la seriedad de estos temas, no les faltaba un toque de buen humor. Ana Merino analiza en este sentido los cómics prototípicos de este tipo creados por Josep Escobar i Saliente *Carpanta y Petra, criada para todo*. Estos cómics con su contenido y personajes tienen mucha relación con la novela picaresca (la lucha diaria por sobrevivir y llevarse algo

a la boca, la necesidad de servir a alguien, etc.) o con la novela realista del siglo XIX, concretamente con las novelas de contenido social de Benito Pérez Galdós (*Misericordia*, 1897). El cómic hispanoamericano, por su parte, también presenta esta relación con la tradición literaria, ya sea con la del realismo social o la del realismo mágico. En este sentido Ana Merino (Íbid., págs. 225 – 228) menciona el caso del cómic mexicano más representativo, *La familia Burrón*, creado por Gabriel Vargas, en el cual hay secuencias (episodio número 1.057 del año 1998) que enlazan con el carácter mágico propio de las novelas de Gabriel García Márquez o de Isabel Allende. Otros temas típicos del cómic son los de aventuras, muchas veces plasmadas por medio de alguna figura histórica, un héroe medieval o romántico, lo cual también está ligado a la literatura propiamente dicha, porque se hace patente el parecido con la novela histórica romántica. Además, hay cómics basados en anécdotas de la vida cotidiana de gente común o cómics de corte costumbrista, que se consideran clásicos. Como ejemplo de una serie de cómic “impregnado de un aliento costumbrista popular”, además de mantener la calidad de un amplio cuadro crítico-social, Ana Merino vuelve a mencionar la serie mexicana de Gabriel Vargas sobre la familia Burrón. En la actualidad son muy populares los cómics detectivescos, de fantasía o de ciencia ficción.

Con este breve repaso por los temas de los cómics podemos comprobar que con mucha frecuencia se corresponden con los temas de las obras literarias o se inspiran en ellos. La existencia de estos paralelismos con la literatura culta, de los que he mencionado algunos ejemplos, sólo demuestra que los cómics forman parte de la comunicación intertextual y, por tanto, también del sistema cultural universal, sobre el que escribe Mirko Lampis (2010 : 87 – 88) en su reflexión sobre el texto artístico como parte de la estructura condicionada por el devenir social. Dependiendo de los temas, el cómic cuenta con un repertorio de **protagonistas** estereotipados. Por ejemplo, en los cómics para niños los protagonistas suelen ser niños, generalmente traviesos o ingeniosos, o animales que se comportan como humanos. En los cómics para adultos los héroes tienen una gran escala de caracteres. Van desde el tipo gente menuda corriente, con la que el lector se puede identificar, por ejemplo, una familia como cualquier otra, por varios tipos de personas extraordinarias (aventureros, viajeros, piratas, guarreros, soldados, etc.), ya sean ubicadas en el pasado o en la actualidad. Algunas veces pueden ser antihéroes (mendigos, criminales, vagabundos) o, por el contrario, superhéroes. En el planteamiento de los protagonistas otra vez aparece una gran semejanza con la literatura, ya que el cómic imita o toma prestados los tipos de héroes consagrados en la literatura. Por tanto, la relación con la literatura propiamente dicha es muy estrecha. Directamente dependientes de la literatura son las adaptaciones y simplificaciones de obras literarias en forma de cómics. Muy comunes son las adaptaciones de las novelas clásicas o, en Hispanoamérica, de cuentos literarios modernos, por ejemplo, los de Julio Cortázar o Jorge Luis Borges. Hay que enten-

derlo como una manera de divulgación cultural, de acercamiento de la literatura alta al lector humilde o simple. Hay también cómics que reelaboran y transmiten los cuentos populares o se inspiran en algún motivo tomado de la tradición oral. En estos casos la dependencia de la literatura culta y la popular es también directa. Otro rasgo parecido del cómic con la literatura, en relación con los temas, consiste en la proximidad a **los géneros literarios**. Como es sabido, los géneros se definen dependiendo de la extensión de la obra y de la complejidad de su estructura. El cómic se puede clasificar según los dos criterios mencionados. En cuanto a la extensión, puede constar de una tira de 4 ó menos viñetas, puede formar una historia de una página, de varias páginas, incluso puede llegar a tener la extensión de un libro. Esto, efectivamente, corresponde a los géneros de cuento, novela o novela larga. En relación con las series de cómics, cuya edición puede durar años o décadas, es posible encontrarse con la denominación metafórica que se refiere a ellas como a las “novelas río”. En estos casos, por supuesto, la extensión va unida a la complejidad de la estructura, del argumento y el carácter de los personajes, etc. La producción de estas largas series de cómics se parece a la creación de las novelas por entregas o folletines. Por otra parte, la secuencia mínima de un cómic es una viñeta, una viñeta con un texto subscrito, lo que correspondería en terminología literaria a una anécdota².

En cuanto al **lenguaje**, el cómic utiliza procedimientos del lenguaje literario. En los cómics primitivos encontramos muchas veces el texto en verso, actualmente la mayoría utiliza el lenguaje propio de la prosa, frecuentemente basado exclusivamente en el discurso directo. En la composición del texto se utilizan recursos propios del lenguaje literario como la metáfora, la antítesis, la personificación, la paradoja, la parodia, la alusión, la elipsis, etc., todo en función de la simplificación y la abreviación, siendo típicos tanto el discurso directo como la sobreutilización de onomatopeyas.

La elección de estos recursos depende, por supuesto, de la “escuela” y el estilo del autor. En cuanto **al autor**, éste solía permanecer mucho tiempo en el anonimato o publicaba bajo seudónimos, ya sea el guionista, el dibujante o la persona en la que convergían las dos funciones. No gozaba del prestigio del artista, sino que más bien era un empleado de una o varias revistas, un artesano o, en palabras de Ana Merino, un “intelectual masivo y popular” (MERINO, 2003 : 13). Generalmente se trataba de un creador de tercera fila y este trabajo no le aportaba mucho reconocimiento social. Evidentemente, hay numerosas excepciones, por ejemplo cuando en la creación de los cómics han colaborado intelectuales con talento para el dibujo o la creación literaria, pedagogos de vocación, porque

² *Anécdota* se define como “relación breve de algún suceso, humorístico o no” (PLATAS TASENDE, 2004 : 42). Se trata de género en su origen oral, más tarde género de la literatura escrita. Como sinónimo se puede utilizar la denominación “chiste” (en eslovaco “anekdota” – “vtip”), siendo “vtip” uno de los géneros modernos de la literatura popular.

vieron en él medio de instrucción de amplias masas de la población. Otras veces se han aventurado a la creación del cómic escritores reconocidos, muchas veces tomándose estas incursiones como una extravagancia o experimento literario. El procedimiento de insertar una historieta dentro de una narración lo utilizó en los años 70, por ejemplo, Julio Cortázar en su cuento ensayístico *Vampiros multinacionales, una utopía realizable*. En este sentido, el cómic cobró el valor de una literatura experimental. En relación con el autor y el lector hay que señalar, como algo que caracteriza el cómic, un vínculo muy estrecho entre el emisor y el destinatario, sobre todo si se trata de un creador de largas series a las que el lector se apegaba muchas veces por costumbre.

Como se ha visto, el cómic tiene elementos propios de una obra literaria, y como toda la literatura, también tiene su historia.

III. Breve sinopsis de la historia del cómic en España

Antonio Martín (1978) en su amplio estudio sobre el cómic español establece dos etapas básicas de su evolución. La primera, que va desde la Restauración borbónica (1875) hasta el final de la Guerra Civil, y la segunda, desde 1939 hasta la actualidad. Esta división está trazada a grandes rasgos y tiene sus subdivisiones. El inicio del cómic español lo sitúa Antonio Martín en la prensa de humor y la prensa ilustrada del último cuarto del siglo XIX, señalando como el primer cómic (o historieta) localizado en la prensa española el titulado *Un drama desconocido*, de autor anónimo. Apareció en la revista infantil *Los Niños* en enero de 1875 (MARTÍN, 1978 : 13 – 14). Al mismo tiempo advierte de que “los primeros cómics que hemos localizado en las revistas españolas aparecen en los años inmediatos posteriores al período revolucionario de septiembre de 1868” (MARTÍN, 1978 : 12). En la década de los años 80 del siglo XIX la historieta se consolida como un producto de entretenimiento y consumo. Desde el año 1917 se constata su crecimiento como producto industrial, contando básicamente con el público infantil. En esta época surgieron revistas importantes como *Charlot* (1916) y *TBO* (1917), revista infantil que dio nombre a todo el género (en España se utiliza para denominar al cómic la expresión “tebeo”).

Antonio Martín sitúa la madurez del cómic español en los años 30, cuando, junto con el desarrollo del cómic nacional, se produce la mayor influencia desde el extranjero, esencialmente desde los Estados Unidos. Durante la II República el cómic español tuvo una gran producción, frenada por la Guerra Civil, cuando cobró valor de arma ideológica. El período de la postguerra y el franquismo trajo nuevas formas de cómic y básicamente siguió en su función de lectura de evasión. Reaparecieron algunas revistas suprimidas durante el conflicto bélico (por ejemplo, el *TBO* en 1941), algunas con un contenido tendencioso, otras con un contenido no comprometido y otras con un contenido crítico implícito. Siguen desarrollándose los temas infantiles, de aventuras y los del costumbrismo

social. Tras el franquismo aparecen nuevos temas que antes habían sido tabú y el cómic español se abre a las influencias extranjeras teniendo al mismo tiempo más proyección hacia el extranjero. Los años 80 y 90 están marcados por esta apertura y también por la lucha en el mercado con los cómics de importación, sobre todo con el cómic norteamericano de superhéroes y el manga japonés. Como constata Ana Merino (2003 : 144 – 145), hoy el cómic tiene que competir por el consumidor con otros medios de entretenimiento, como son la televisión o el cine. Es cierto que estos medios son una amenaza para el cómic, porque se dirigen al mismo tipo de consumidor, masivo y despreocupado por la calidad. Por tanto, el cómic está en desventaja; un lector con mayores exigencias siempre preferirá la literatura, y del tradicional consumidor de géneros de entretenimiento se puede esperar que siempre dé preferencia a lo más fácil, es decir, a los medios audiovisuales.

Personalmente percibo que el cómic se enfrenta a esta situación cambiando las estrategias de su promoción. Busca el aumento de calidad, la diversificación de estilos y temas atractivos, combinando diferentes funciones del producto comercial. Por ejemplo, se venden cómics en forma de libro en una edición muy cuidada, que combinan argumentos de evasión con argumentos educativos. Éstos suelen tratar, por ejemplo, de personajes históricos, relatando su vida de forma atrayente y simplificada, con una muy simple y amena introducción histórica (como ejemplo puedo citar el cómic de producción catalana sobre el bandolero Rocaguinarda, de Oriol Garcia i Quera). Otros cómics son protagonizados por personajes literarios o cinematográficos conocidos, lo que aumenta su atracción para el lector. Otra línea muy interesante es el fenómeno de publicar un cómic al mismo tiempo del rodaje de la película sobre alguno de estos personajes, o basar el cómic en alguna serie de televisión (es el caso, por ejemplo, del cómic sobre el bandolero catalán Serrallonga, cuyos autores son Niki de Navarro y Quim Bou: *La llegenda del bandoler Serrallonga*). Es evidente que el cómic siempre conservará el carácter de un producto sincrético, lo que significa que está marcado por el sincretismo de las artes y las ciencias, sin presumir él mismo del estatus del “arte” o de la “ciencia”.

IV. Hacia una definición más concreta

El cómic suele definirse como *producto de la cultura de masas*, o como *arte de masas*, aunque más que arte, se puede calificar como un artefacto, un *producto cultural*. El cómic es un fenómeno relacionado con la cultura de masas, la cual, según Umberto Eco y otros eruditos, está unida a la modernización y a la sociedad industrial. En este punto no estoy del todo de acuerdo, ya que la cultura de masas es heredera de la cultura popular, propia de la sociedad preindustrial. En su origen el cómic estaba unido a la cultura baja o “subcultura”, siendo destinado a un lector poco exigente y procedente de las capas sociales menos favorecidas. Es posible que hoy en día esta condición cambie, ya que el cómic cobra cada vez más prestigio

y su presentación se realiza en soportes editoriales de calidad. De hecho, para referirse a estos cómics evolucionados se está asentando la noble denominación de “novela gráfica”. Más información sobre este “término discutido” se puede encontrar en *El Manifiesto de la Novela Gráfica*, escrito por el historietista británico Eddie Campbell, traducida al español por Emilio Martínez (<http://68revoluciones.com/?p=450>, cit. 30/09/2011). A pesar de que en esta denominación se refleja la intención de relacionar el cómic con la literatura, creemos que es exagerado hablar del arte (literatura, novela) propiamente dicho. Es así porque el cómic no se preocupa tanto por la originalidad estética (lo que es pretensión del arte), sino forma parte de la cultura de consumo que se rige más por razones comerciales, hasta tal punto que ha sido llamado por algunos (Ian Gordon, citado según MERINO, 2003 : 19) una “mercancía” o “producto industrial”, concretamente una “una industria de entretenimiento de masas”. La idea sobre el carácter industrial del cómic la constata también Antonio Martín (1978 : 7), quien, en sus comentarios sobre las diferentes etapas de su evolución, utiliza expresiones como “mercancía”, “producto industrial” o “medio de comunicación”. Esta calidad de producto culturalmente devaluado sitúa al cómic en la proximidad de la literatura comercial y rebajada, que también prefiere el éxito comercial a la calidad estética, y tiende a ser una mercancía más que una creación original.

Como producto o artefacto compuesto de imagen y palabra, el cómic se basa en el sincretismo de las artes, sobre todo el dibujo y la literatura. En su realización también se pueden aprovechar procedimientos del arte cinematográfico, por ejemplo, en el lenguaje directo a modo de guiones, o en la composición visual de las viñetas. En su calidad de transmisor de información y opinión, el cómic se puede considerar medio de comunicación, con lo cual se acerca a la radio o a la prensa, lo que le adhiere también un sincretismo con las “no artes”. El sincretismo de las artes u otras actividades culturales y la variedad de funciones es lo que básicamente define al cómic. Todas estas funciones que desempeña hoy en día no son, sin embargo, resultado de su modernidad, sino tienen raíces muy antiguas. Acerca de este tema trataré mi reflexión concluyente.

V. La antigüedad del cómic

Como he escrito al principio (véase el capítulo I.), el cómic se suele relacionar con la época moderna y la cultura contemporánea, que se constituye a finales del siglo XIX y se expande, como resultado de los cambios sociales, en el siglo XX. Sin embargo, hay que decir que el cómic no representa nada nuevo. Por supuesto, hay una larga lista de obras que se pueden considerar antecedentes del cómic, en las que se combina lo visual con lo verbal. En algunos casos la antecendencia está basada en un parecido formal y más superficial, sin embargo, en un caso la antecendencia es bastante directa y justificada.

Ya desde la invención de la imprenta la palabra impresa estaba destinada no sólo al público exigente y culto, sino también al público humilde y de de bajo nivel cultural, o sea, a las masas. La antigua literatura para las masas tiene los mismos procedimientos y características que el cómic actual, es decir, el lenguaje comprensible, la función informativa, evasiva, etc., o la combinación de la palabra con la imagen para que el público captara mejor la idea y lo narrado/recitado tuviera más poder de atracción. Me refiero a lo que terminológicamente se denomina la “literatura de cordel”, equivalente al término eslovaco ya un tanto caído en desuso “la literatura semipopular” (“polofudová” o “polofolklorná tvorba”) (AA.VV. I., 1995: 60). Las características exteriores de este tipo de literatura son análogas a las del cómic moderno: el lector poco exigente y muy amplio, la estética rebajada, la función de entretenimiento y de transmitir noticias y opinión, la lectura o audición “fácil”, la fácil difusión y el bajo precio del producto. La literatura de cordel tiene mucha tradición en España y un amplio abanico de expresiones, ya sean los pliegos de cordel o las “aucas” que son los antecesores más directos del cómic actual. *Los pliegos de cordel*, para mayor aclaración, se definen como productos de imprenta baratos, en forma de hojas o cuadernos, cuyo contenido está compuesto de romances, novelas cortas, historias truculentas o noticieras, comedias o vidas de santos; *la auca* es un conjunto de 48 estampas que narran una historia, acompañadas de texto (SOLER I AMIGÓ, 1998 : 52). Han sido difundidos, recitados por los intérpretes o vendidos por los vendedores ambulantes en las calles y las plazas desde el siglo XVI, en el siglo XX en casitas de madera, antecesoras de los actuales quioscos de la prensa donde se venden los cómics. Me inclino completamente a la opinión de especialistas como Luis Conde Martín³, que considera estos pliegos (la literatura de cordel) como los verdaderos antecedentes de los cómics.

Conclusión

En este estudio he intentado definir el cómic como producto cultural sincrético, que aprovecha en su composición varias artes, teniendo más proximidad con el arte literario. Se trata de un “artefacto” que se dirige a amplias masas de consumidores, ofreciéndoles una lectura comprensible, y cuya función prevalente es la de divertir, pero también instruir, informar, valorar la situación actual en la sociedad, etc. He intentado poner en duda –o demostrar– la afinidad del cómic con las obras literarias, dejando de lado la problemática sobre su relación con el arte gráfico. He llegado a la conclusión de que el cómic puede considerarse literatura en el amplio sentido de palabra como “todo lo que está escrito”. Incluso puede considerarse literatura en el sentido más estricto de la palabra, debido a que aprovecha los elementos de composición y funcionalidad de la obra literaria,

³ “Estos pliegos [de cordel], junto con las “aucas” o aleluyas, fueron, sin duda, los verdaderos y más recientes orígenes del humorismo gráfico, de los tebeos y el folletín popular” (CONDE MARTÍN, 2005 : 77).

e incluso sus raíces se hunden en lo que goza de llamarse literatura (literatura de cordel). Evidentemente se pueden establecer paralelismos en la clasificación de *la literatura y el cómic*. Sin embargo, el cómic es un producto, una mercancía, una industria que tiene carácter sincrético, combinando otras artes o actividades culturales, sin que en ninguna de ellas alcance la calidad estética significativa. Considero que en relación con otras artes se queda muchas veces a nivel imitativo y consumista. Esta poco exigente ambición relega al cómic a permanecer en un lugar marginal. Igualmente que el cómic tiene mucho que ver con la literatura y el dibujo, por su carácter prevalentemente comercial y consumista, a mi parecer *se queda a las puertas del arte*.

Aunque todo este estudio apunta a que el cómic aprovecha los procedimientos literarios y es “definible” por medio de parámetros literarios, personalmente me resisto a la idea de considerarlo un género nuevo de la literatura. Me parece más adecuada la definición del cómic como una “subliteratura” (paralelamente a la subcultura). Al mismo tiempo estoy convencida de que hay que librarse de los prejuicios al intentar juzgar este asunto sobre la naturaleza artística –o no– del cómic. De todos modos, advierto que por mi parte no se trata más que de una humilde opinión personal, en palabras de Mirko Lampis “condicionada por los hábitos culturales” (2010 : 88), quizás un tanto rígidos. A pesar de la competencia que sufre el cómic por parte de todo tipo de géneros de la literatura comercial y todo tipo de las otras “industrias de evasión” (la televisión, el cine), el cómic es un fenómeno en crecimiento. Aunque sea definido básicamente como producto de la subcultura, en la actualidad se perfecciona en su calidad, busca un lector más exigente, igual que el autor es cada vez más profesionalizado y, por tanto, más prometedor, inventivo y cuidadoso con su producción. Por tanto, creo que el cómic es un “algo” con perspectiva prometedora.

Summary

The aim of this study is, in the first place, to develop an exhaustive definition of comics, by considering their complexity as a symbiotic condition between words and graphic arts. It offers a reflection on the relationship between comics and literature, and on the features that exclude comics from the realm of art. A brief discussion of the history and “prehistory” of comics is also included.

Bibliografía

- AA.VV. (2010): *Diccionario de la lengua española*. 23ª edición. Madrid, RAE.
- AA.VV. (1995): *Encyklopédia ľudovej kultúry* 1. – 2. Bratislava, VEDA.
- AA.VV. (1970): *Humor gráfico español del siglo XX*. (Prólogo de Álvaro de Laiglesia). Madrid, Salvat Editores S.A. en colaboración con Alianza Editorial S.A. 188 pp.
- ARRIBAS, I. (1997): *La literatura de humor en la España democrática*. Madrid, Editorial Pliegos. ISBN 84-88435-46-0. 193 pp.
- CAMPBELL, E. “El Manifiesto de la Novela Gráfica”. [on-line] [cit. 30/09/2011] Accesible en: <http://68revoluciones.com/?p=450>
- CONDE MARTÍN, Luis (2005): *El humor gráfico en España. La distorsión internacional*. Madrid, Editorial Luis Conde Martín y Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A. ISBN 84-87641-24-5. 535 pp.
- GORDON, I. (1998): *Comic Strips and Consumer Culture: 1980 – 1945*. Washington y Londres, Smithsonian Institution Press.
- GUBERN, R. (1972): *El lenguaje de los cómics*. Barcelona, Editorial Península. 184 pp.
- KOSTRUB, D. (2008): *Dieta/žiak/študent – učivo – učiteľ, didaktický alebo bermudský trojuholník?* Prešov, Rokus. ISBN: 978-80-89055-87-6. 172 pp.
- LAMPIS, M. (2010): “El texto artístico y la historia. Una mirada sistémica sobre la fijación y el devenir social de las estructuras significantes”. In: *Sociocrítica e interdisciplinariedad*. A. Chicharro, F. Linares Alés (eds.). Granada., Instituto Internacional de Sociocrítica, Ediciones Dauro, págs. 85 – 95.
- LLERA, J. A. (2003): *El humor verbal y visual de La Codorniz*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. ISBN: 84-00-08142-0. 447 pp.
- MARTÍN, A. (1978): *Historia del cómic español: 1875 – 1939*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-0899-8. 245 pp.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, F. (2000): *Panorama de la literatura de cordel española*. Madrid, Editores Ollero & Ramos. ISBN 84-7895-154-7. 267 pp.
- MERINO, A. (2003): *El cómic hispánico*. Madrid, Ediciones Cátedra, grupo Anaya. ISBN 84-376-2057-0. 284 pp.
- PLATAS TASENDE, A. M. (2004): *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Espasa Calpe. ISBN. 84-239-9261-6. 934 pp.
- RAMÍREZ, J. A. (1975): *La historieta cómica de postguerra*. Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo. 336 pp.
- SOLER I AMIGÓ, Joan (1998): *Enciclopèdia de la fantasia popular catalana*. Barcelona, Editorial Barcanova. ISBN: 84-489-0012-X.

Cómics hispánicos citados (selección)

ANÓNIMO: *Un drama desconocido* (1875, España)

CORTÁZAR, Julio: *Fantomas contra los vampiros multinacionales, una utopía realizable* (1975, Argentina)

ESCOBAR i SALIENTE, Josep: *Carpanta* (desde 1945, años 40 – 70 España)

ESCOBAR i SALIENTE, Josep: *Petra, sirvienta para todo* (años 40 – 80, España)

GARCIA i QUERA, Oriol: *Rocaguinarda*. Barcelona, Cim Edicions. (2003, España, en catalán)

IBÁÑEZ, Francisco: *Mortadelo y Filemón* (desde 1958, España)

NAVARRO, Niki de; BOU, Quim: *La llegenda del bandoler Serrallonga*. Barcelona, Ediciones Glenat. (2008, España, en catalán)

SALVADOR, Joaquín: *Mafalda* (desde 1964, Argentina)

VARGAS, Gabriel: *La familia Burrón* (desde finales de los años 40, México)

SIMPLIFICACIÓN DEL PRETÉRITO IMPERFECTO ANTE SU COMPLEJIDAD. UNA APUESTA METODOLÓGICA

Javier Bru Peral

Facultad de Lenguas Románicas, Universidad de Viena

La redacción de este artículo ha estado motivada por mi interés en la necesidad de encontrar una metodología completa y válida para explicar en mis clases de español como lengua extranjera el pretérito imperfecto de indicativo. Normalmente las gramáticas que podemos encontrar y la didáctica que se aplica a este tiempo pretérito, se centran en explicar y hacer notar la diferencia entre el pretérito imperfecto y el pretérito perfecto simple basándose en la diferencia del aspecto de ambos tiempos verbales, pero se olvida que también dentro del mismo pretérito imperfecto existe toda una amplia variedad de usos muy distintos y varias posibilidades de formación.

A continuación muestro algunas de las preguntas que he recogido de mis alumnos para mostrar en qué dirección se moverá este artículo.

- ¿Cuándo se puede usar el imperfecto en forma de gerundio? ¿Siempre?
- ¿Son posibles estas dos frases?, y ¿existe alguna diferencia entre ellas?
Cuando vivía con mis padres / Cuando estaba viviendo con mis padres.
Los años que estudiaba / estaba estudiando en Sevilla.
- ¿Qué diferencia existe entre iba a salir y salía?
- ¿Se puede sustituir siempre salía por estaba saliendo?
- ¿Por qué los niños usan la forma de imperfecto en su lenguaje para figurar?
En la frase: “Cuando yo estaba leyendo el periódico, el teléfono sonó”, ¿Por qué se dice que “el teléfono sonó” tiene más relevancia que “yo estaba leyendo”?
- ¿Hay alguna diferencia entre las siguientes frases?:
El coche funcionaba bien hasta que nevó.
El coche estaba funcionando bien hasta que nevó.
- ¿Se puede decir el “niño iba todos los días”, y ¿el niño fue todos los días?
- ¿Qué diferencia hay entre estas dos frases?:
“La niña tenía frío” y “la niña tuvo frío”, “ella tenía pelo largo” y “ella tuvo pelo largo”.
- ¿Qué diferencia existe entre estas dos frases?:
“Juan siempre iba a comprar el periódico” y “Juan siempre fue a comprar el periódico”, si en ambas ocasiones sabemos que la persona, Juan, ya no vive.

Verdaderamente pueden surgir estas u otras muchas preguntas que no son fáciles de responder, asimismo la explicación a veces somera y a veces incompleta del pretérito imperfecto en los manuales que tenemos para aprender español, pueden conducir al estudiante a una no comprensión total de los usos de este pretérito. Los manuales y los profesores a veces hacemos nuestras propias categorías gramaticales para intentar simplificar las explicaciones a los alumnos principiantes de la compleja gramática del castellano, igualmente el aprendizaje ha de ser, por supuesto, de manera progresiva, pero sin que ello implique el cambiar la gramática fijada por la RAE, ni que nuestras explicaciones puedan inducir a confusión.

A la hora de explicar el imperfecto, los manuales que podemos comprar en el mercado, normalmente empiezan por abordar la didáctica del imperfecto de manera separada del indefinido acudiendo al recurso didáctico de narración de las costumbres típicas de una persona en el pasado, o en la explicación de cómo era la vida antes hace unos años o cuando éramos niños:

Cuando era niño jugaba..., vivía en..., por las tardes iba a....

Antes aquí había un parque, no había tantos coches, donde ahora está el hotel antes había una tienda de flores...

Una explicación didáctica que conlleva a un error típico en los usos del imperfecto es nombrar a los usos de las frases anteriores como “imperfecto narrativo”, cuando en verdad el título otorgado por la RAE al uso de imperfecto narrativo, nada tiene que ver con el que le dan los manuales ELE. En los puntos 23.12p, q, r, s, de la nueva Gramática encontramos la correcta definición del imperfecto con uso narrativo y algún ejemplo como: “En esos momentos él lanzaba la pelota hacia su amigo”, o, “tras reconocer el mal dato de noviembre, el Gobierno admitía ayer su pesimismo sobre la evolución de este índice.” La RAE advierte que en el uso del imperfecto narrativo siempre se puede sustituir el verbo citado en imperfecto por el tiempo pretérito perfecto simple, y que la variante de la frase con el verbo en imperfecto corresponde a un uso meramente estilístico.

Si los manuales ELE usan la categoría de imperfecto narrativo para nombrar al tipo de frases como: “antes vivía en el campo”, o, “en aquellos años ella llevaba el pelo largo”, corremos el peligro de confundir a los alumnos en posteriores explicaciones del auténtico uso narrativo.

Propuesta pedagógica en la explicación del pretérito imperfecto de indicativo.

Mi propuesta respecto a la enseñanza de los usos del pretérito imperfecto se basa en hacer notar la posición temporal del hablante respecto al hecho que narra o cuenta según esté en un plano temporal de pasado (1), presente (2) o futuro (3), según lo narrado ha sucedido, está sucediendo, o va a suceder o al menos hay una intención de realizar la acción en el futuro. Esta “temporalidad” del hablante es

a la vez una estrategia para hacer notar mayor o menor relevancia por el hecho contado. El profesor siguiendo esta categorización no tiene que inventar otros nombres de subcategorías no reconocidas ni encontradas por la RAE.

Los primeros usos a explicar en nuestro primer abordaje del imperfecto ante los alumnos en la clase de ELE, deben ser los usos que se refieren a un pasado lejano donde las frases tomadas como ejemplo no forman una frase compuesta con otro verbo en pretérito perfecto simple, y son por ello frases más fáciles de explicar y de entender para el alumno, porque no chocan los diferentes aspectos de ambos pretéritos. Aquí entran los usos de: figuración, de aspecto continuo, de interpretación cíclica, iterativa o habitual e interpretación de hábito. Marcados en adelante con (1).

Después se explicarían los usos del imperfecto que se refieren a un momento presente del hecho pasado que se narra, y que es donde se encuentra el orador. Son oraciones que suelen emplearse conjuntamente con el pretérito perfecto simple. “Cuando estaba duchándome llegó mi mujer a casa.” Éstos son los usos de: interpretación progresiva, imperfecto narrativo, imperfecto progresivo, imperfecto con locuciones adverbiales y con adverbios: mientras, cuando..., con preposiciones como “hasta”, y acciones que se refieren a “tener aspecto de”. Marcados en adelante con (2), para los que recomiendo el uso del verbo que va en imperfecto en forma de gerundio.

Recomiendo la utilización del imperfecto en forma de gerundio cuando se refiere al plano presente del suceso para evitar la confusión de “salía” entre: iba a salir / estaba saliendo.

Esto soluciona la pregunta de si hay diferencia entre las frases:

El coche funcionaba bien hasta que nevó.

El coche estaba funcionando bien hasta que nevó.

En la segunda frase el narrador parece estar conduciendo en el momento de la avería, el narrador cuenta la acción en presente, o se sitúa en el mismo plano temporal en que ocurre la acción de “romperse el coche”, mientras que en la primera el coche se rompe también a causa de la nevada, pero el narrador no se encontraba en ese momento conduciendo, la avería del coche y el narrador parecen no estar en el mismo plano temporal, el narrador se ha dado cuenta de la avería después de que sucediera y la ha relacionado con la nevada pasada. El hecho de romperse el coche se sitúa en un plano anterior y pasado a “darse cuenta”, el narrador no está en el mismo plano de la acción.

Por último se explicarían los usos que se refieren a una intención futura, frustrada o no, idea o intención de llevar a cabo una acción. Estos son los usos de: imperfecto onírico, lúdico, de cortesía, para pedir disculpas, imperfecto citativo, prospectivo, desiderativo e imperfecto de conato. Marcados en adelante con (3) y que recomiendo usar con la perífrasis verbal “ir a + infinitivo”, con el verbo ir

conjugado en imperfecto al menos cuando el nivel de los estudiantes no es de maestría o nivel C.

De esta manera evitamos la posible confusión que la RAE apunta en el apartado 23.12b y que podremos leer a continuación con respecto a la frase: “cuando salía, sonó el teléfono”, y que puede ser interpretada por “cuando iba a salir” y “cuando estaba saliendo”, según la frase lleve o no coma (.).

En las siguientes frases muestro la secuencia temporal de una sucesión de acciones que ilustran lo escrito y explicado y que se pueden usar al principio de la explicación del imperfecto referido a acciones futuras.

Era (1) domingo, aquel día hacía (1) calor y no había (1) nada en la televisión.

Yo estaba leyendo (2) el periódico en casa y mi mujer estaba tomando (2) un café, recuerdo que por aquella época ella llevaba (1) todavía el pelo largo.

Yo estaba sentado (1), pero quería ir (3) a mirar a la ventana, porque pasaba/ estaba pasando (2) el desfile del circo que había llegado al pueblo.

El plano futuro, aglutina y explica los casos de imperfecto en capítulo 23.12: onírico, de figuración, lúdico, cortesía, pedir disculpas, citativo, prospectivo, prospectivo de hechos frustrados y desiderativo, y los casos de 23.13 de: locuciones con iba a, me disponía a.

Aunque la RAE admite la existencia de un imperfecto con valor de cortesía “quería”, expreso aquí mi disconformidad con la existencia de este uso, ya que a mi entender no es una forma de cortesía pura, sino una manera en la que el hablante expresa su intención de llegar a obtener algo o un deseo. “Quería una cerveza” (dicho al camarero) = tengo la intención de beber una cerveza, si usted tiene, si es tan amable de traérmela, si es posible. Deseo una cerveza. Es la expresión de un deseo o intención, ya que no está en la mano del emisor ni en su poder, el llegar a realizar este deseo de beber una cerveza. Si acaso los manuales ELE quieren enseñar una forma de cortesía en un nivel de aprendizaje A1, más correcto sería la forma “podría traerme/darme/beber una cerveza”, además la forma de cortesía no siempre funciona con el verbo querer: “¿querías tú abrir la ventana?” / “¿podrías abrir la ventana?”.

El pretérito imperfecto en la gramática de la RAE

En la “Nueva gramática de la lengua española” (RAE, 2009) la explicación del pretérito imperfecto de indicativo abarca de las páginas 1743 a la 1767 (24 páginas), a lo largo de los capítulos 23.10 al 23.13, con un total de 72 puntos aclaratorios.

Los estudios sobre el pretérito imperfecto de indicativo suelen basarse en su confrontación con el pretérito perfecto simple. De hecho en la Nueva gramática de la RAE, de los cuatro capítulos dedicados al imperfecto de indicativo, dos de ellos se dedican a la oposición canté/cantaba. Mi artículo no se centra en esta

oposición clásica para distinguir ambos pretéritos, canté/cantaba, sino como he dicho, en un intento metodológico de reducción en las aclaraciones de los usos del imperfecto y en las posibles confusiones entre los valores de sus usos. Como he dicho, mi trabajo parte de la experiencia de profesor con estudiantes de español ELE de distintos niveles y sus preguntas acerca del propio imperfecto y su utilización.

A continuación disponemos de un resumen de los usos del imperfecto de indicativo expuestos por la RAE con un ejemplo. A cada uso adjunto el número: 1, 2 ó 3, según mi propuesta didáctica.

23.10. Pretérito Imperfecto I. 12 puntos aclaratorios.

La Nueva Gramática nos da aquí información deíctica e información aspectual de este tiempo.

23.11a – I.

23.11. Pretérito Imperfecto II. 21 puntos aclaratorios.

Se desarrolla de la noción de copretérito. Valores modales o no factuales.

23.11a. Presentación del imperfecto copretérito.

(1) Los mayas poseían conocimientos de matemáticas.

23.11b. Imperfecto onírico.

(3) En mi sueño tú eras rico y yo venía a pedirte ayuda.

23.11c. Imperfecto de figuración.

(1) Era una vez un rey que tenía... y vivía...

23.11d. Imperfecto lúdico.

(3) (Dos niños) Tú eras el ladrón que tenía una pistola y robabas el banco, y...

23.11e, f, g. Imperfecto de cortesía y para pedir disculpas (g).

(3) Yo venía a decirte si podías... / yo deseaba...

(3) Quería excusarme por...

23.11h, i. Imperfecto citativo.

(3) ¿Sabías que Camilo José Cela era un escritor español? ¿No decías que...?

23.11j, k, l. Imperfecto prospectivo.

(3) ¿A qué hora empezaba el cine? En principio, mañana llegaba Carlos, ¿no?

(3) ¿Tú no ibas mañana a...?

23.11m. Imperfecto prospectivo para designar hechos frustrados.

(3) Yo iba a ir mañana, pero después del accidente ya no tengo ganas.

23.11n, ñ, o, p. Imperfecto desiderativo. (Cantaba / cantaría).

(3) Ahora mismo me iba. Con gusto se lo daba a él.

23.11q, r, s, t. Exposición del debate lingüístico del imperfecto copretérito y las interpretaciones incompletas.

Estos apartados se encargan del debate de si los ejemplos anteriores del capítulo 23.11 pueden ser calificables de “copretérito” por no referirse a situaciones factuales. También se explican las críticas que intentan anular el valor del imperfecto como copretérito por su naturaleza aspectual. El debate es sobre si en la frase, “los mayas tenían amplios conocimientos de matemáticas” se admite que tiene un sentido completo. ¿Por qué en esta otra, “la niña tenía frío” o “el mayordomo bajaba las escaleras”, las frases parecen estar faltas de sentido?

Mi explicación es que, efectivamente cuando el pretérito imperfecto se refiere a un hecho o descripción que se sitúa en un momento pasado al que se encuentra el orador, sí tiene un sentido propio y mejor se acepta su entendimiento, porque aunque sigue teniendo un aspecto imperfectivo que no fija el principio ni el final de la acción del verbo, los límites de la acción referida, aunque están abiertos tanto por el principio como por el final de la acción “los mayas tenían...”, en ningún momento esos límites pueden llegar hasta el presente, y por tanto queda claro su valor de acción-descripción situado en el pasado. Por eso, cuánto más lejana del presente sea la acción-descripción referida que usamos en imperfecto, más claro será su sentido. La lejanía puede referirse mediante un adverbio de tiempo o locución adverbial o por el contexto, en la frase de ejemplo se sabe que los mayas vivieron y destacaron como civilización hace ya unos siglos y no actualmente.

Ahora, si nos estamos refiriendo a un hecho cercano al presente actual o momento del habla del orador, los límites de esa acción pueden confundirse con el mismo momento del presente y el entendimiento de la frase, y el momento al que se refiere puede no quedar claro para el receptor. Por ejemplo, en estas frases referidas y discutidas durante las II Jornadas de Estudios Románicos de Bratislava (23 de septiembre de 2011): “¿qué escribías?”, o esta otra, “¿dónde estabas?”, no queda claro al momento al que el emisor se refiere puesto que no acompañan adverbios u otros indicadores de tiempo y por tanto puede referirse a hace un momento, a hace una hora, o incluso a ayer o a un momento más alejado, ya que el orador tiene la libertad de poder cambiar de tema y no usar adverbios de tiempo que dejen su mensaje claramente situado en un tiempo preciso. Más preciso y claro sería: “¿qué estabas escribiendo?”, “¿Qué escribías hace un momento?”, “¿Dónde estabas que no te he visto?”, porque tanto el gerundio, como la inclusión de un pretérito perfecto compuesto avisan al receptor que el emisor se refiere al momento presente actual.

Es verdad que estas frases se usan en un lenguaje hablado coloquial, pero la RAE no incluye en ninguno de los 72 puntos aclaratorios este valor de uso del pretérito imperfecto, por lo que, en el caso de los profesores de ELE, se ha de tener cuidado en el momento de su explicación o de optar por estas frases como ejemplos didácticos, sobretudo en cuanto a conjunto total de valores del imperfecto. Por esto y como ya he dicho, recomiendo el uso del imperfecto en forma de gerundio si se refiere a un momento presente.

Igualmente en la frase también referida durante las II Jornadas, “el avión despegaba”, si se refiere al momento presente donde el emisor se encuentra y es un copretérito, la frase debiera estar construida en forma de gerundio, “estaba despegando” acompañando a otra forma pretérita. El imperfecto usado en frases sin otro verbo en pretérito compuesto simple y que se refieren al momento presente del habla del orador, en mi opinión está mal usado al presentar un problema de falta de entendimiento por parecer la frase inacabada y sin sentido. Y este es uno de los debates que también muestra la RAE en su Nueva gramática de 2009.

Vamos a leer a continuación en el capítulo 23.12, cómo cuando el verbo en imperfecto se refiere a verbos de consecución o logro, se ha de resolver con recursos que muestren la duración de esa acción.

23.12. Pretérito Imperfecto III. 21 puntos aclaratorios.

Relevancia del modo de acción. Oposición canté/cantaba.

23.12a. Interpretación de hábito,

(1) Se acostaba tarde todos los días.

23.12b. Interpretación progresiva / imperfecto de conato.

(2) Cuando llamaron a la puerta él se levantaba / se estaba levantando.

(3) Salía (iba a salir / me disponía a salir)... cuando llamaron al teléfono.

23.12c, d, e, f, g, h, i. interpretación cíclica, iterativa o habitual.

(1) Cada mañana salía a dar un paseo.

(1) Nunca / siempre salía a pasear antes de las siete de la mañana.

23.12j. Imperfecto de aspecto continuo.

(1) Juan Tuvo/tenía una barba muy oscura. Tuvo=murió – Tenía= ya no tiene.

23.12k, l, m. Adjuntos temporales con la pauta, durante + predicados atéllicos.

(1) Su hijo estuvo/estaba enferma.

(3) Me iba / iría de vacaciones durante un mes si tuviera dinero (m).

23.12n, ñ, o. Imperfecto de conato, interpretación cíclica o iterativa y de conato de tipo inverso con el adverbio relativo “cuando”.

(3) Yo salía / me disponía a salir / iba a salir.

(3) Cuando salía / me disponía a salir / iba a salir.

23.12p, q, r, s. Imperfecto narrativo.

(2) En esos momentos él lanzaba la pelota hacia su amigo.

23.12t. Imperfecto progresivo.

(2) En aquel momento doblaba la esquina / estaba doblando.

El punto 23.12b de la Nueva Gramática es vital en mi explicación didáctica del pretérito imperfecto. La RAE muestra como en la frase, “salía cuando sonó el teléfono”, puede tener dos posibilidades de interpretación. Si es el caso del imperfecto progresivo y se refiere al momento en que el orador se encuentra, entonces es posible usar “estaba saliendo”, pero si se refiere a un imperfecto de conato, donde la acción o consecución de la acción todavía no se ha realizado y por ello

se refiere a una intención futura, se puede usar la perífrasis “iba a salir”, o “me disponía a salir”.

El estudiante ELE, en una primera fase de aprendizaje ha de tener clara esta posibilidad que el imperfecto se puede referir a una acción futura todavía no realizada, por lo que en este caso el uso de la perífrasis verbal con el verbo ir, o la forma, me disponía a, u otra similar, son preferibles y recomendables al uso del verbo únicamente en imperfecto “salía”.

En mis explicaciones me valgo de la siguiente secuencia para explicar el uso del pretérito imperfecto con valor presente y con valor de futuro en el caso de imperfecto de conato, confrontado además una acción en pretérito perfecto simple que presenta la consecución de una acción, que me sirve además para la explicación del aspecto del verbo.

Yo estaba en casa leyendo el periódico (2) > quería abrir la ventana (3) > iba a abrir la ventana (3) > estaba abriendo la ventana (2) > abrí la ventana.

Si a cada frase anterior le añadimos la secuencia “...cuando sonó el teléfono”, podremos hacer ver al alumno en qué momento dado y preciso ha sonado el teléfono dentro de la secuencia: si cuando estaba leyendo, cuando iba a abrir la ventana, cuando estaba abriendo la ventana o incluso después de abrir la ventana. La explicación acompañada de la mímica en este caso es muy efectiva.

Volviendo a nuestras frases anteriores surgidas en el las II Jornadas de: “¿qué escribías?”, “¿dónde estabas?”, la segunda no la podemos usar ahora como ejemplo a discutir puesto que no es una acción, pero la frase ¿Qué escribías? sí es una acción y la podemos analizar.

Está claro que no la podemos encuadrar en los usos de imperfecto de conato, o intención y deseo futuro, porque no se refiere al futuro. Pero puede surgir la duda de si se refiere a un pasado lejano o al presente donde se encuentran emisor y receptor. Confrontando la diferencia entre: “¿qué escribías?” y “¿qué escribiste? / ¿qué has escrito?”, las frases escritas en pretérito perfecto se refieren claramente al contenido de lo escrito en el papel, mientras que la frase en imperfecto se podría referir a una costumbre pasada (imperfecto progresivo, habitual, cíclico o progresivo) o a una acción reciente.

Las frases resultantes deberían ser: “¿qué escribías de niño, entonces cuando vivías con tus padres...?” en el caso de referirse al pasado remoto. Y si se quiere referir al momento presente o pasado reciente, debe incluirse en un uso correcto un adverbio de tiempo o la forma del verbo en gerundio con el verbo auxiliar “estar”, ¿Qué escribías hace un momento? ¿Qué estabas escribiendo?

23.13. Pretérito Imperfecto IV. 18 puntos aclaratorios.

Otros aspectos de la oposición canté/cantaba.

23.13a, b, c, d, e, f. En estos apartados la RAE expone la imposibilidad de confundir el uso entre el pretérito perfecto simple y el pretérito imperfecto, bien por sintáctica, semántica o pragmática, dado el aspecto cerrado o abierto de la delimitación de las acciones (cerradas o abiertas).

23.13g, h, i, j. Aquí se explica la diferencia entre perfecto simple e imperfecto con el uso de perífrasis y la preposición hasta.

(2) Todo funcionaba hasta que...

(2) Llevaba comidos dos plátanos. Parecía estar cansada (g).

23.13k. Uso del imperfecto cuando las acciones se refieren a “tener aspecto de”.

(2) Parecía, tenía aspecto de, daba la impresión de estar cansada.

23.13l, n, ñ. Uso del imperfecto con locuciones adverbiales y el adverbio mientras y con las preposiciones: según y conforme.

(2) Para entonces ya estaba enferma.

(2) Según, conforme, mientras se sentaban...

23.13m. Diferencia entre el empleo de perfecto simple o imperfecto con el adverbio cuando.

(2) Cuando volvía (cada vez que volvía=ambiguo)

(2) Cuando volvió, comimos todos juntos.

23.13o, p, q. Información temporal de los tiempos modales, poder/podía.

(1) El ladrón pudo/podía (es posible) entrar por la ventana. Podía = era posible

Conclusiones

La explicación de los diferentes usos del pretérito imperfecto deben seguir las denominaciones de la RAE para no llevar a confusión, como ejemplo, las denominaciones “imperfecto de modestia, imperfecto de fantasía (GUTIÉRREZ, 1996: 181) deben omitirse y ajustarse a la denominación, imperfecto con uso lúdico. Este problema también se puede ver en (ALMELA, 1994: 642), que hace notar la existencia de hasta veintitrés tipos diferentes de aspecto y doce clases de subaspectos en un diccionario de lingüística.

Con respecto a los manuales ELE, hay que desterrar la falsa utilización del término “imperfecto narrativo” para el uso de las frases de imperfecto que describen aspectos pasados referentes a personas, lugares, climatología, costumbres..., ya que lleva a la confusión con el auténtico imperfecto narrativo. Lo mismo hay que evitar la afirmación de que en una oración donde tenemos un pretérito compuesto simple y un pretérito imperfecto, el pretérito imperfecto tiene un valor menor o es de menor importancia, ya que no es ésta la definición del aspecto o del uso modal si es lo que se pretende y según mi experiencia lleva a confusión en el aprendizaje del alumno y su adquisición de los pretéritos.

Los manuales ELE destinados a español para fines específicos han sufrido un cambio en su confección. Antes eran manuales destinados a aprendientes con un buen nivel gramatical del español que pretendían adquirir conocimientos de usos específicos. Este tipo de manuales se centraba en simular situaciones profesionales, ampliar el vocabulario específico, entrenar conversaciones y situaciones reales de trabajo, entrenar la redacción de cartas y documentos profesionales..., pero siempre partiendo de un nivel alto del conocimiento de la lengua sin ser su objetivo el perfeccionamiento de la gramática. Actualmente estos métodos centrados en el español con fines específicos han tomado el formato y la progresión de los normales métodos de enseñanza en volúmenes con los diferentes niveles del MARCO A1, A2, B1, donde la explicación de los usos básicos de la gramática tienden a abandonarse en beneficio del vocabulario específico y las situaciones profesionales. He podido constatar el abandono de la explicación de los usos del imperfecto reduciéndolos a la típica oración compuesta similar a la oración: “cuando estaba leyendo sonó el teléfono”. Recomiendo estos libros de español específico siempre y cuando estén hechos y destinados a estudiantes con un nivel avanzado de conocimientos.

La Nueva gramática de la RAE en los capítulos destinados al pretérito imperfecto no incluye el uso del imperfecto en el caso del estilo indirecto, cuando necesitamos reproducir un mensaje pasado u oración de otra persona que entonces usó el presente de indicativo y que ahora toca al nuevo emisor reproducir dicho mensaje en pretérito imperfecto. ¿Qué dijo Juan?, dijo que estaba en casa y que estaba cansado. No por ello debemos olvidar este uso fácil de aprender para el estudiante, que además apenas es mencionado en los manuales ELE.

Con la frase, “¿dónde estabas?”, recomiendo ser especialmente cuidadosos ya que no se puede englobar dentro de un imperfecto de hábito o de aspecto continuo, ni iterativo, ni cíclico o habitual si nos referimos a una acción pasada, ni tampoco lo podemos interpretar como un imperfecto progresivo o narrativo, si nos estamos refiriendo a una acción situada en el mismo plano temporal que el narrador. Es verdad que su uso es común, pero difícil de catalogar, puede convencer decir que el hablante opta por usar el aspecto de este tiempo para quitar importancia a la pregunta como una estrategia del hablante que toma una determinada actitud ante el interlocutor (GUTIÉRREZ, 1995: 177).

Mi intención metodológica es la de explicar los usos del pretérito imperfecto en función de la perspectiva temporal del hablante respecto al hecho contado, estando la acción referida en un plano de pasado, presente o futuro, o quizás mejor expresado: referenciando un pasado del pasado, un presente del pasado o un futuro del pasado, ya que en cualquier caso la acción del verbo se refiere a un hecho pretérito. Por supuesto no podemos obviar explicar la importancia del aspecto del pretérito imperfecto y su confrontación con los otros pretéritos, pero no era ese el objetivo de este artículo.

Summary

The imperfect indicative tense is the most difficult to learn for students of Spanish as a foreign language. The diversity of uses it has and you can refer to a near or distant past, present or the future is what makes it more difficult to understand and use. From the detailed use of the new grammar of the Spanish language of 2009, I propose a new methodology to explain how and learn the uses of the imperfect, because the current manuals ELE do not always help enough and may even create misunderstandings. We will read in this article, not the typical confrontation indefinite vs. imperfect, but imperfect vs. imperfect.

Bibliografía

AGUIRRE BELTRÁN, B. (2004): *La enseñanza del español con fines profesionales*. In: *VADEMÉCUM para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua*, Madrid, SGEL.

ALMELA PÉREZ, R. (1994): *Materiales para el estudio del español (Morfémica)*, Barcelona, DM.

CHAMORRO GUERRERO, M^a D. (1993): *Sobre imperfecto e indefinido: algunas actividades para clase*. In: *II Jornadas sobre aspectos de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Granada, Universidad de Granada.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S. (1987): *Problemas y ejercicios de gramática*, Madrid, Arco libros S.A.

GUTIÉRREZ ARAUS, M^a L. (1996): *Sobre los valores secundarios del imperfecto*. In: *Actas del VI congreso internacional de ASELE*, León, Universidad de León.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2009): *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa.

TIBOR BERTA, K. L. y Maillo Pegot, C. (2000): *¿Imperfecto o indefinido? Estudio contrastivo*. In: *Actas del XI congreso internacional de ASELE*, Zaragoza, ASELE, Universidad de Zaragoza.

JUGAMOS PARA APRENDER LENGUAS. LA IMPORTANCIA DEL JUEGO DIDÁCTICO EN LA ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS LINGÜÍSTICAS: EL LÉXICO

María Asunción Canal Covelo

Universidad Complutense de Madrid

El juego es uno de los recursos más atractivos para utilizar en el aula, y todos los que nos dedicamos a la docencia podemos afirmarlo. Como actividad innata del ser humano aparece en todas las comunidades, y aunque principalmente se asocia a la infancia, debido a que desde siempre ha formado parte del proceso de aprendizaje, es también un elemento muy importante en la vida adulta, por lo que no podemos, ni debemos, establecer un límite de edad en su aplicación como recurso pedagógico.

La principal finalidad del juego es la de **divertirse**, pero también tenemos que tener en cuenta que es un medio para conseguir un fin, en este caso aprender una lengua, y como tal tenemos que utilizarlo. Los juegos son magníficas alternativas a los métodos tradicionales, ayudando a que el proceso de aprendizaje sea más dinámico y participativo.

Así, debemos tener claro lo que pretendemos conseguir, cuáles son nuestros objetivos y cómo queremos alcanzarlos. Para ello la preparación es fundamental, y no podemos dejar el desarrollo del juego a la improvisación o al azar porque de esta forma estaríamos arriesgándonos al fracaso del mismo y a que el alumnado no aproveche satisfactoriamente la actividad o se aburra.

Asimismo, nos conviene saber que podemos utilizar el juego en distintos momentos, como introducción de un tema, como refuerzo de una explicación, o para practicar contenidos, y no solamente como forma de esparcimiento al final de la clase.

1. Las competencias lingüísticas

1.1 ¿A qué llamamos competencias lingüísticas?

Por una parte, las competencias son la suma de conocimientos, destrezas y características individuales que permiten a una persona realizar acciones.

Según el *Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas*, la **competencia lingüística** está relacionada con el conocimiento de las destrezas **léxicas**, **fonológicas** y **sintácticas** de la lengua como sistema, independientemente del valor sociolingüístico de sus variantes y de las funciones pragmáticas de sus realizaciones.

La **competencia sociolingüística** hace referencia a las condiciones socioculturales del uso de la lengua, a las convenciones sociales (las normas de cortesía, para la relación entre personas de distintas generaciones, sexos, clases y grupos sociales que constituyen una comunidad) y afecta a toda comunicación lingüística entre hablantes provenientes de distintas culturas.

La **competencia pragmática** es aquella que tiene que ver con el uso funcional de los recursos lingüísticos basados en guiones o escenarios de intercambios comunicativos. También tiene relación con el dominio del discurso, la cohesión y la coherencia, la identificación de tipos de texto, la ironía y la parodia.

Queda claro que la competencia lingüística es solamente una parte del aprendizaje de una lengua, pero es la base desde la que partimos para la adquisición de las demás competencias, y, por supuesto, podemos utilizar el juego con todas ellas. La competencia sociolingüística y la pragmática son idóneas para utilizar juegos de dramatización. Por ello, he clasificado los juegos que utilizo en mis clases de lengua gallega en relación con las competencias que trabajan, dividiéndolos en **Juegos de léxico**, **Juegos de competencia gramatical**, **Juegos de pronunciación**, **Juegos de ortografía**.

Como sería muy extenso, en este apartado vamos a hablar básicamente de los juegos de léxico, aunque con unas mínimas modificaciones cualquiera de estos juegos podría servirnos para trabajar el resto de las competencias.

1.2 La competencia léxica

La competencia léxica, que es el conocimiento del vocabulario de una lengua y la capacidad para utilizarlo, se compone de elementos léxicos y elementos gramaticales.

Los **elementos léxicos** comprenden, además del vocabulario general:

1. Expresiones hechas, que se componen de varias palabras que se utilizan y se aprenden como un todo. (Refranes, modismos, etc.)
2. Palabras polisémicas. (banco de dinero/banco para sentarse/ banco de peces).

Los **elementos gramaticales** pertenecen a clases cerradas de palabras; por ejemplo:

- artículos (*el, la, los, las...*)
- cuantificadores (*algo, poco, mucho...*)
- demostrativos (*este, esta, estos, estas...*)
- pronombres personales (*yo, tú, él, ella, nosotros...*)
- pronombres relativos y adverbios interrogativos (*qué, cuál, quién, dónde, cómo, cuándo*)
- posesivos (*mi, tu, su...*)
- preposiciones (*a, ante, bajo, cabe, con, contra...*)
- verbos auxiliares (*ser, estar, haber...*)
- conjunciones (*y, o, pero, aunque...*)

2.1 Juegos para trabajar la competencia léxica

El juego es una actividad placentera y voluntaria inherente al ser humano y a algunos animales, que puede ser un fin en si mismo (diversión) o un instrumento de aprendizaje (un entrenamiento para el desarrollo de ciertas habilidades). Normalmente se asocia a la infancia, pero no tiene límite de edad, y podemos y debemos utilizarlo con adultos. Además, el juego implica participación y comunicación entre los jugadores, por eso es fundamental para el desarrollo de las competencias lingüísticas.

OBJETIVOS GENERALES

Los principales objetivos que pretendemos conseguir con la utilización del juego como herramienta aplicada al aprendizaje del léxico son los siguientes:

- Adquirir y reforzar vocabulario, tanto los elementos léxicos como los gramaticales.
- Establecer relaciones semánticas.
- Fijar expresiones y frases hechas comunes en la lengua.
- Reconocer y clasificar series de elementos gramaticales (pronombres personales, artículos, posesivos, interrogativos...).
- Trabajar en equipo. Favorecer la comunicación entre el alumnado y la cooperación.
- Divertirse.

2.1.1 Parchís de léxico

El parchís es un juego de mesa muy popular en España. Se juega con 2 dados y 4 fichas para cada uno de los jugadores. El objetivo es llevar las 4 fichas del mismo color desde la salida hasta la meta. El primero en conseguirlo será el ganador. Es un juego muy conocido y fácil de adaptar para su uso en el aula.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Asimilar y reforzar léxico ya aprendido/realizar un repaso general.
- Favorecer la cooperación entre los jugadores.
- Divertirse.

MATERIALES

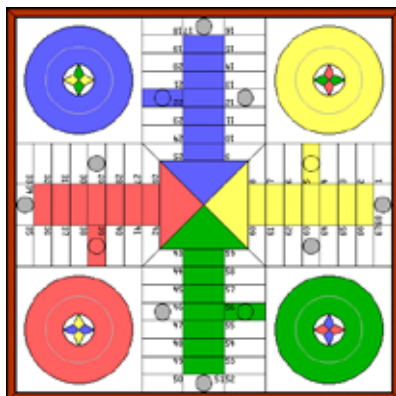
- Tablero de parchís. Puede dibujarse en la pizarra.
- 2 dados.
- Fichas: 4 para cada jugador o grupo.
- Batería de preguntas.

JUGADORES

- A partir de 2 jugadores. Hasta 20 en grupos de 5.

DESCRIPCIÓN

- Sigue las reglas del parchís tradicional pero para poder avanzar hay que responder correctamente las preguntas que se corresponden con cada número del tablero.
- Como hay ciertas variantes, se pueden consensuar algunas reglas.
- Para comenzar hay que acertar una pregunta elegida al azar por el profesor/a.
- Si los jugadores no aciertan, no pueden mover su ficha.
- La ventaja de este juego es que a cada número le corresponde siempre la misma pregunta y los errores o aciertos de los jugadores ayudan a acelerar el proceso de memorización y aprendizaje.
- Cambiando las preguntas, este juego se puede adaptar a contenidos muy diversos. Habitualmente lo utilizo para repasos de léxico: partes del cuerpo, vocabulario de la casa, de la ciudad, utensilios de cocina, pero también se podría adaptar a contenidos gramaticales.



2.1.2 JUEGO DE INTERROGATIVOS

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Practicar los interrogativos. Identificar e utilizar correctamente las partículas interrogativas.
- Divertirse.

MATERIALES

- Dados.
- Tablero (puede dibujarse en la pizarra).

JUGADORES

- A partir de dos.

DESCRIPCIÓN

- Los jugadores tienen que llegar a la meta utilizando los interrogativos adecuados para las frases que hay escritas en cada casilla.
- Si el jugador cae en un número hay que consultar las reglas y realizar una prueba para poder seguir jugando.

Este fin de semana fuimos al teatro	Porque no me apetecía	Quiero el dinero para comprar un libro	39	FIN
Ellos son los nuevos alumnos	34	Mi hermana llega a las tres	No he hablado con nadie	Vamos de compras
Tus gafas están allí	27	28	Estamos en ferbrero	No le he contado tu secreto a nadie
Mi perro es un pastor alemán	Hoy es sábado	23	Ellas son de Lugo	El libro cuesta 15 euros
Llevo esperando quince minutos	Voy a tardar más de quince minutos	Nos conocimos la semana pasada	19	En Madrid hace mucho frío
15	Los discos son míos	13	Ella tiene 25 años	Él es profesor
Vamos para el norte	Tengo siete hermanos	8	Son las 10	10
5	El recado es para Mónica	Vamos por la carretera	2	SALIDA

2: VUELTA A EMPEZAR	19: CASTIGO. CONSTRUYE UNA FRASE CON LAS PALABRAS AGUA, PEZ Y ELEFANTE.
5: PIERDES EL TURNO	23: MALA SUERTE. REGRESA A LA CASILLA NÚMERO 8.
8: CASTIGO. CONJUGA EL VERBO DAR EN IMPERATIVO.	27: JAJAJA. HAZ REÍR A TUS COMPAÑEROS.
10: CASTIGO. CUENTA DEL 1265 AL 1292.	28: SUERTE. TIRA OTRA VEZ.
13: SUERTE. PASA A LA CASILLA NÚMERO 20.	34: CANTA UNA CANCIÓN.
15: SUERTE. TIRA OTRA VEZ.	39: MALA SUERTE. VUELVE A LA CASILLA NÚMERO 34.

2.1.3 BINGO!

Este juego es muy entretenido y nos sirve para practicar contenidos muy diversos, como la conjugación verbal, antónimos y sinónimos, o incluso fraseología. Requiere que el alumnado esté concentrado para poder ganar, por lo que podemos conseguir muy buenos resultados.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Reforzar conocimiento léxico.
- Reconocer relaciones semánticas de sinonimia y antonimia / Fijar expresiones o frases hechas.
- Divertirse.

MATERIALES

- Cartones de bingo adaptados al contenido que queremos practicar.

JUGADORES

- A partir de dos y sin límite de número.

DESCRIPCIÓN

BINGO DE ANTÓNIMOS / SINÓNIMOS

- El profesor/a lee una serie de palabras y el alumnado tiene que identificar y marcar sus sinónimos o antónimos. Ayuda a repasar las relaciones semánticas de sinonimia y antonimia.

ANTÓNIMOS

HAMBRE	ABUNDANTE	ESPACIOSO		FAMILIAR
			HERMOSO	
	RECIBIR			
AFORTUNADO		NUEVO	TRANSPARENTE	HAMBRE

	INFELIZ		VIEJO	
DESGANA		DAR		DESCONOCIDO
ESCASO	ESTRECHO	APETITO	PÉRDIDA	
				FEO

SINÓNIMOS

	MURO	CARETA		FAMILIAR
PAR			ANTIGUO	
	ANTICIPAR			
AFORTUNADO		AISLADO	TRANSPARENTE	HAMBRE

PARIENTE			VIEJO	
ANTIFAZ		PAJEJA		DICHOSO
	PARED	APETITO	PREVER	
	SEPARADO			FEO

BINGO DE REFRANES

- El profesor/a dice la primera parte de una expresión hecha y el alumnado tiene que marcar la segunda parte en su cartón.

Ejemplo:

- El que a buen árbol se arrima...
- Dinero ahorrado...
- Año bisiesto...

...vejez trabajosa.	...dos veces ganado.	...buena sombra le cobija.	...y ya cabalgamos.
...poco mordedor.	...buen tocino.	...año siniestro.	...todo es vida.
...sol de invierno.	...y se tomará la mano.	...que ciento volando.	...vale más que mil palabras

2.1.4 ATRAPA AL LADRÓN

Este juego sirve para practicar el vocabulario relacionado con el aspecto físico, sustantivos y adjetivos relacionados con el cuerpo humano y la descripción. Si disponemos de conexión a Internet podemos utilizar el siguiente enlace: <http://flashface.ctapt.de/>

A través de esta aplicación web podemos crear auténticos retratos robot que utilizaríamos en la clase para practicar la descripción.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Repasar el léxico del aspecto físico.
- Practicar la estructura de la descripción.
- Divertirse.

MATERIALES

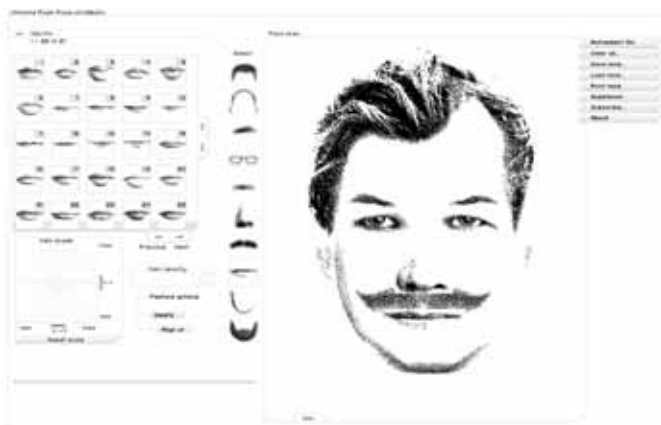
- Fichas con distintas caras previamente elaboradas por el profesor.
- Un ordenador con conexión a Internet (opcional).

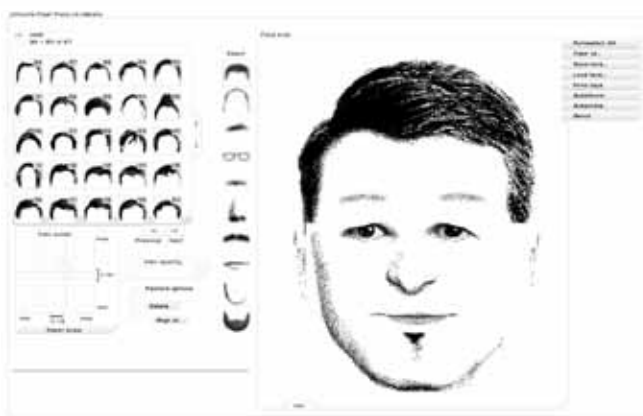
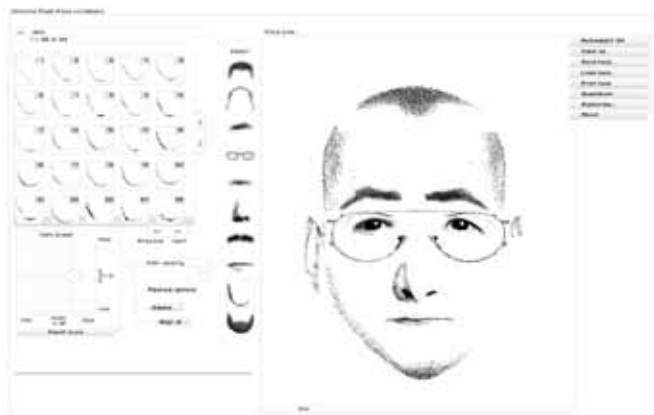
JUGADORES

- A partir de 2. Se juega por parejas o grupos (víctima/policía).

DESCRIPCIÓN

- El profesor/a entrega una ficha con la cara del atracador a los jugadores que hacen de víctimas, y éstos tienen que describirla al jugador que hace de policía para que pueda hacer su retrato robot o identificar al ladrón en una serie con muchas caras.





3. Conclusiones

- El juego puede ser una herramienta muy atractiva y útil para el aprendizaje de lenguas. El alumnado se muestra mucho más receptivo a la realización de juegos de léxico que a aprenderse una serie interminable de palabras.
- Cuando nos divertimos aprendemos más y más rápido. El aprendizaje a través del juego es muy rápido y se hace de manera casi inconsciente.

- Es necesario favorecer la cooperación sobre la competición. Hay que tener en cuenta que lo que realmente importa es jugar y aprender, y no el hecho de ganar o no.
- No hay que dejar nada a la improvisación. A pesar de lo que pueda parecer, llevar un juego a clase no es una tarea fácil. Para poder utilizar juegos en el aula tiene que haber un conocimiento previo, si no el alumnado no puede participar correctamente y el juego deja de tener sentido.

Summary

This article is an introduction to the game like tool for the acquisition of linguistic competitions, especially the related with the vocabulary. Besides, we add a series of games that can use in the classes of Spanish and that we can adapt easily to different languages and contents.

Bibliografía

JACQUET, JAQUELINE Y CASULLERAS, SILVIA (2004): *40 juegos para practicar la lengua española*, Barcelona, Graó.

JARES, XESÚS R. (2005): *Técnicas e xogos cooperativos para todas as idades*, Vigo, Xerais.

MUÑOZ SAA, B. (et alii) (2004): *Comprensión oral. Claro e seguido 1. Un enfoque comunicativo na didáctica da lingua*, Vigo, Xerais.

– (2004): *Expresión oral. Claro e seguido 2. Un enfoque comunicativo na didáctica da lingua*, Vigo, Xerais.

– (2004): *Comprensión escrita. Claro e seguido 3. Un enfoque comunicativo na didáctica da lingua*, Vigo, Xerais.

– (2004): *Expresión escrita. Claro e seguido 4. Un enfoque comunicativo na didáctica da lingua*, Vigo, Xerais.

PINTO, LINA PAULA (2002): *Português lúdico*, Lisboa, Lidel.

<http://flashface.ctapt.de/>

<http://www.cuadernointercultural.com>

<http://miclase.wordpress.com/category/1-%C2%AD%E2%80%90lengua/ortografia/>

<http://www.cuadernointercultural.com>

http://aulalibremrp.org/IMG/pdf/CREATIVA_No_8_CUENTOS_ORTOGRAFICOS.pdf

<http://miclase.wordpress.com/category/1-%C2%AD%E2%80%90lengua/ortografia/>

LA REPRESENTACIÓN DEL CARÁCTER NACIONAL EN EL ÁMBITO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL EN LA LOWLAND ESCOCESA Y LA TRANSILVANIA RUMANA RETRATADO EN A *SUNSET SONG* DE LEWIS GRASSIC GIBBON Y *PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR* DE LIVIU REBREANU

Adrian Cobusteanu

Universidad de La laguna – Tenerife

Tras la Primera Guerra Mundial la cara de Europa sufre una transformación geopolítica bastante dramática. Las fronteras de la Europa central y del Este son casi en su totalidad rediseñadas. La guerra en sí misma no provocó estos cambios, sino que llegó como una muestra de las tensiones y peleas del pasado, acentuándolas hasta tal punto que el sentido común indicó que volver al statu quo anterior no era una opción muy viable. La sensación de un nuevo comienzo empezó a sentirse ya en los años anteriores a la guerra.

Mientras que los grandes imperios daban sus últimos coletazos como maquinarias de poder, nuevos estados aparecían en el mapa. Pueblos subyugados levantaron las banderas nacionales redibujando sus fronteras o, por lo menos, aspirando a ello. Parece que el nacionalismo y la identidad nacional eran una vez más la carta de triunfo para ser jugada.

En Gran Bretaña la Cuestión Irlandesa volvió a surgir en lo alto del firmamento político una vez más. El tema de un gobierno autónomo irlandés había estado inactivo desde 1880, pero en 1916, durante los seis días del Alzamiento de Pascua en Dublín, el asunto se convirtió de nuevo en foco de interés político. Aunque Gran Bretaña estaba presente por medio de los tratados en varios puntos conflictivos del mundo de aquella época, la Cuestión Irlandesa se consideraba como un asunto de política interna. Escocia, al mismo tiempo, había puesto sus ojos en Irlanda para ver la respuesta de dicha *cuestión* y sus reverberaciones a nivel político, social, cultural, etc.

En el caso del imperio Austro-Húngaro, la guerra vino como una solución para los interminables conflictos étnicos internos y como un gran alivio para las mayorías de las once naciones que formaban el imperio, la segunda entidad política europea por su territorio y la tercera por su población.

El imperio que había generado la Gran Guerra se desmembró tras su fin. Se dividió en varios estados independientes, o en antiguas provincias, que se unieron por criterios étnicos con otros estados vecinos ya independientes. De esta manera Transilvania salió del reino de Hungría, y Bucovina del imperio Austriaco para

unirse y completar, junto con Besarabia, que salía del imperio ruso en 1918, la Gran Unión Rumana, la tierra madre, la patria Rumanía, un estado ya independiente desde 1859 por la unión entre Valaquia y Moldavia, conocido como la Pequeña Unión Rumana.

Un sentido de la historia

Hoy vivimos en un continente que en más de medio siglo no ha conocido un conflicto bélico grave, salvo las guerras del espacio ex-yugoslavo. Actualmente la noción de guerra parece un concepto abstracto, un concepto que forma parte de los libros de historia, que aparece en las noticias en la prensa sobre conflictos en otros rincones del mundo, también en las películas o en los museos. Pero no hay que mirar más atrás de la generación de nuestros padres o nuestros abuelos, los cuales tienen todavía muy recientes los hechos en sus mentes, sus vivencias durante la Segunda Guerra Mundial como niños o haber tomado parte en el conflicto como jóvenes conscriptos. Hasta la Segunda Guerra Mundial vivir en tiempos de turbulencias bélicas bajo la constante amenaza de una guerra u otra formaba parte integrante del medio cotidiano de estos tiempos.

La guerra es un episodio esporádico, temporario de la historia, pero cuyas acciones y efectos cambian el curso de la historia, muchas veces para siempre. La violencia y las circunstancias del campo de batalla imponen o piden una revaloración de las lealtades, identidades, comunidades, etc. A veces, hasta cierto punto, la guerra refleja en el exterior un conflicto interno de lealtades, identidades, comunidades, etc. También eso permite la reconfiguración de una nueva identidad dada la reorganización de las lealtades.

La Gran Guerra, en *Sunset Song*¹ (1932) de Lewis Grassie Gibbon, juega el importante papel de aniquiladora de los valores de la Escocia tradicional. Toda una generación de hombres está perdida; un modo de vida antiguo, tradicional, *the crofter's way*², desaparece.

En *Pădurea Spânzuraților*³ (1922) de Liviu Rebreanu, la guerra solo aparece como una condición existencial, un factor que precipita el desarrollo de los eventos, poniendo en contraste principios de vida con la realidad de la vida del entorno particular de ese momento, el sentido de la vida con la vida misma. Para el crítico literario rumano P. Georgescu, Rebreanu nos conduce en esta novela por un camino « desde la apariencia hasta la esencia » (GEORGESCU, 1964: 100).

Ello no significa que el caso de Transilvania sea superior o más llamativo que el caso escocés, sino que experimentaría mayores transformaciones en la vida social de la provincia, en concreto la fusión con el resto del estado rumano en la

¹ El primer libro de la trilogía A Scots Quair by Lewis Grassie Gibbon.

² La manera o el modo de vida de los campesinos propietarios de fincas.

³ El bosque de los ahorcados (trad. del Rum.).

Gran Unión. No obstante, el autor rumano no insiste tanto en el aspecto externo de la realidad palpable del conflicto. Eso no solo le ofrece una base dentro de la que pueda desarrollarse la acción de la novela, sino que centra su atención en el aspecto de la vida interna de un individuo, del paisaje psicológico de un ser humano que encarna el espíritu nacional de Transilvania.

El drama y el trauma psicológicos los vive y sufre el joven oficial rumano Apóstol Bologa bajo del ejército imperial austro-húngaro. Matar a una persona en tiempos de paz se considera un crimen, pero en tiempos de guerra las cosas cambian; por varias razones y bajo juramento el crimen se convierte en un hecho legal, es un trabajo y un deber. La lealtad de los ciudadanos por la clase gobernante queda probada y también atestiguada.

Por tanto, Apóstol no tiene remordimientos de conciencia luchando y matando en el frente italiano, ganando así medallas y honores, pero a la hora de trasladarse con su unidad al frente rumano y matar a los soldados rumanos desde el otro lado de los Cárpatos, se da cuenta que este no puede ser un escenario posible para su mente. Preferiría volver al frente italiano o irse a cualquier otra zona de la guerra, preferiría aniquilar a cualquier otra etnia en vez de cometer esta atrocidad, *el crimen*, matar a sus hermanos de lengua y sangre.

En el otro escenario, Escocia, siendo un país pequeño, intenta sobrevivir frente a la invasión cultural y lingüística de su gran vecino del sur el cual intenta imponer por la fuerza lo inglés. Estos cambios socio-políticos no eran favorables para mantener y preservar el modo antiguo de la tradición escocesa.

Representación del carácter nacional

El mundo actual, especialmente el continente europeo y la Unión Europea en particular, se relaciona con el concepto de frontera (nacional) de una manera distinta y diferente a cómo este concepto era percibido hace un siglo. El mundo se ha reducido hoy a una dimensión de un *pueblo global* y las diferencias entre distintos lugares y gentes se contraen por los medios de comunicación y transporte existentes, y por el factor económico, que mueve el mundo material hacia adelante. El rostro del mundo ha cambiado desde la Primera Guerra Mundial más allá de lo reconocible, el mundo se ha transfigurado. Muchos de nosotros recordamos a nuestros padres o abuelos contándonos *qué diferente* era el mundo en el que crecieron y se formaron en comparación con nuestro mundo.

En aquellos tiempos la historia no era solo un libro para leer, sino algo que se desarrollaba ante la gente que podía participar de forma activa y directa y además no existía la apatía que caracteriza el mundo actual con respecto a la evolución política de la sociedad.

¿Qué ha impulsado a la gente a agruparse primero en tribus, luego en comunidades y, finalmente, en países? El criterio definitorio fue étnico y socio-lingüístico. Una relación mutua se establecía entre los miembros individuales de

una nueva identidad y la identidad misma. Los individuos prestaban lealtad a la identidad que le ofrecía a cambio de protección y algunos derechos. De esa manera empiezan a configurarse los conceptos de *nación*, *nacional* y *nacionalidad*. Pero aparece un problema nuevo cuando las nuevas identidades se convierten en imperios (o lo desean) y empiezan a buscar sus *Lebensraum*⁴, que casi siempre implicará entrometerse en el ámbito de otras identidades.

Matrices socio-políticas

La Gran Guerra, la guerra que tenía que poner fin a todas las grandes guerras, ha logrado, por lo menos, llevar al conflicto a casi todas las naciones e identidades europeas. Los resentimientos nacionales fueron resucitados o exacerbados al máximo, abordando de nuevo la ferviente cuestión de la identidad nacional.

La manera que tenía cada imperio de ejercer su dominio sobre las naciones conquistadas difiere en caso a caso. En el caso de Escocia no se trata de un *dominio conquistado* sino de un *dominio asociado* dentro de una unión⁵ (muy inestable – desde muchas perspectivas). La garra inglesa sobre Escocia, en su intento por conquistarla, alterna entre medidas violentas⁶ y los enfoques más suaves – maneras disfrazadas de introducir en la sociedad escocesa los cambios que iban a moldear la vida social en un estilo de vida encontrado al sur de la frontera.

Así pues, métodos como la tentación de la financiación inglesa, las oportunidades y las puertas que abrían el conocimiento de la lengua inglesa, y la educación ofrecida y adquirida en esa lengua, el emplazamiento y el empuje de la tropas escocesas dentro del ejército británico durante la Primera Guerra Mundial justo a la primera línea del combate, han puesto fin a la última generación de los campesinos. El fuerte y especial vínculo entre el campesino, su finca y su hacienda desaparece definitivamente. Es el fin de una era.

En Transilvania la situación es bastante diferente. La provincia es un territorio subyugado. La presión opresora es más brutal y directa sobre la población local con el fin de hacer que sus habitantes cambien su estilo de vida tradicional.

Cada país, cada nación – especialmente cuando se desea este estatuto de independencia – tiene un conjunto de valores atesorados como fuente de energía nacional. Los elementos centrales de cohesión nacional que le dan a los rumanos

⁴ *Habitado/espacio vital* (germ.) término acuñado en 1901 por Friedrich Ratzel como un concepto geopolítico alemán que surgió en la Edad Media y adoptó posteriormente Adolf Hitler como un pilar definitorio de la doctrina nazi. Se refiere a la existencia de una relación entre la población de una nación y el espacio geográfico necesario para sobrevivir y poder desarrollarse como una nación (poderosa) y que la historia entera del mundo sea solo una batalla perpetua para la adquisición y la mantenga gracias a esas *Lebensräume*.

⁵ Nos referimos a la unión de 1707 con Inglaterra.

⁶ Como las rebeliones Jacobitas de 1715 o 1745.

de Transilvania su identidad nacional son su fe ortodoxa, la lengua materna de base latina y la existencia bimilenaria ininterrumpida en esa tierra, lo que chocaba frontalmente con la pretensión húngara de soberanía sobre Transilvania.⁷

En el caso de los escoceses los elementos nacionales definitorios no entran en contraste violento con los de su opresor. Las diferencias eclesiásticas⁸ no eran tan importantes, ya que en ambos países, Escocia e Inglaterra, había todavía un nivel avanzado de laicización y cohabitaba en ambas población de fe mixtas (en el caso de Transilvania la mayoría era abrumadoramente ortodoxa y el opresor, a menudo, trataba de imponer su fe católica con las armas).

Matices lingüísticos

La definición del término *escocés* es un poco difusa. La cuestión lingüística definitoria, el dialecto local que debería convertirse en la lengua oficial de una Escocia independiente, es una tarea que necesita ser lograda con más fervor, reinventándolo y actualizándolo a un nivel de idioma moderno.

En esta búsqueda hay una conexión con el renacimiento céltico de finales del siglo XIX, pero el elemento céltico, nostálgico y sentimental, no era suficiente para los que querían un renacimiento de la cultura nacional. Una cultura que tenía que reflejar la naturaleza de la esencia escocesa, un elemento palpable entre las poetas medievales, los *makares*⁹ William Dunbar y Robert Henrysoun, y la influencia de las corrientes modernistas abanderadas por Ezra Pound, D.H. Lawrence y T.S. Eliot. El poeta Hugh MacDiarmid da el paso en la lengua de creación literaria desde el inglés a *lallans*¹⁰.

En el caso de *Sunset Song*, Grassie Gibbon asume este papel de creación lingüística dentro de su propia novela. Otros escritores escoceses, como Hugh MacDiarmid han hecho lo mismo, algo normal o común dentro del movimiento denominado renacimiento literario escocés. El lenguaje empleado refleja el estilo oral de la gente del pueblo combinado con un tipo de flujo de conciencia, parecido al estilo de James Joyce, a través de los analepses que el personaje principal, Chris Guthrie, experimenta al principio de cada capítulo del libro, al lado del lugar denominado *the Standing Stones*¹¹.

⁷ El padre Groza, el sacerdote de la comunidad de Apóstol, escapa poco antes de ser encarcelado (o incluso sufrir la pena capital) a causa de uno de sus sermones. Predicó desde el altar que la comunidad no debería despojarse de la lengua de sus antepasados o de la fe en Dios.

⁸ Protestantes versus católicos.

⁹ Poeta o bardo que escribe, normalmente, en Scots.

¹⁰ Una variante de la lengua germánica de Escocia hablada en las Tierras Bajas.

¹¹ Antiguo monumento megalítico.

Si Kafka, entre la opción de su lengua materna –el yiddish–, y la lengua de su país de adopción –el checo–, optó por una tercera opción, el alemán y su apertura universal del tiempo, Rebreanu hace lo contrario; rechaza las lenguas oficiales del imperio y las lenguas en las que se había formado intelectualmente, incluso como escritor, el alemán y el húngaro, y se decanta por una lengua a la que se sentía pertenecer de una manera orgánica, el rumano, la lengua de su antepasados, de su niñez, de su historia y de sus recuerdos y sentimientos. Y ello a pesar de que en un principio y para alcanzar un nivel profesional tuvo que aprenderla casi como cualquier otra lengua extranjera.

Matrices folclóricas

Ambos escritores recurren a los elementos autóctonos de folclore para expresar sus sentimientos de amargura y tristeza. En *Sunset Song*, para marcar el recuerdo de los soldados fallecidos durante la guerra, la comunidad escocesa se reúne alrededor del monumento megalítico *Standing Stones*. Allí, mientras descubren una placa conmemorativa, un gaitero entona *The Flowers of the Forest*¹². La canción puede también pasar por una marcha fúnebre asociada a la pérdida de vidas y esperanzas en otra batalla importante, como la de Culloden¹³. Cada vez que Chris Guthrie escucha esta canción está punto de llorar pensando en la gran pérdida sufrida por el lado de Escocia, los cadáveres y cuerpos despedazados en el campo sangriento y las mujeres desesperadas y los niños llorando que los estaban esperando, en vano, en sus casas.

La primera referencia sobre esta canción está datada en el siglo XVII, pero puede haber sido compuesta mucho antes y las letras originales son desconocidas. Esta canción no puede ser más representativa de Escocia. La entona un gaitero tocando una gaita de *Highlands*¹⁴, vestido en el traje popular escocés. Por la lírica y la reverencia de la canción los gaiteros solo la entonan en funerales o actos conmemorativos, en privado o solo para enseñarla a otros gaiteros.

En la novela de Rebreanu, después de haber tomado parte en un consejo de guerra y haber votado condenando al subteniente checo Svoboda¹⁵, por su intento de desertar, Apóstol está acostado en su cama, resumiendo *las evidencias incriminatorias* para disipar cualquier sombra de duda si ha hecho lo correcto o no en el acto de condena de aquel día. Durante todo este tiempo Petre, su ordenanza,

¹² Una canción de lamento vinculada con las muertes del rey Jacobo IV de Escocia y sus 10.000 soldados en la batalla del Flodden Field, en 1513, frente a los ingleses (la batalla más grande entre los dos países, en términos numéricos).

¹³ La última batalla campal en tierra británica.

¹⁴ Las Tierras Altas de Escocia

¹⁵ Su nombre coincide, en checo, con la palabra *libertad*.

tararea tristemente una *doina*¹⁶, que recae sobre Apóstol como un juicio y una condena por la sentencia que acabó de ejecutar.

Si *The Flowers of the Forest* se convierte, en cierto modo, en un tipo de himno nacional escocés, entonces *Doina* puede ser considerada el himno popular transilvano de lamento y tristeza. Ambas canciones parecen atesorar toda la tristeza del pasado y el dolor vivido por los escoceses y los rumanos, y se muestran como estribillos que reflejan la maldición colocada sobre ellos por factores sociales externos y por los poderes opresores. Si el hueco de la falta de la libertad se llena con culturas autóctonas, entonces estas canciones populares de lamento son las alas que llevan más allá el sueño y el deseo de la libertad.

El tema de la tierra

La tierra parece ser el elemento clave en esos días. La tierra y la agricultura sostienen la vida, pero también en la tierra están las tumbas de los antepasados. La tierra es, pues, un elemento que condensa una identidad. La tierra es el alfa y omega de la vida. Fue la materia prima usada por Dios para crear al hombre, a Adán, y también es el punto final de nuestro cuerpo según la creencia en el mundo cristiano. Para esta última generación de campesinos la finca era todavía el medio principal para ganarse la vida: *the last of the farming folk that wrung their living from the land with their own bare hands*¹⁷ (SUNSET SONG, 1986 : 67). Grassie Gibbon define al campesino como ... *the man with the house and the steading of his own and the land closer to his heart than the flesh of his body...*¹⁸ (SUNSET SONG, 1986 : 193). Pero la más poderosa connotación atribuida a la tierra en *Sunset Song* es la de la resistencia. Aunque la realidad sobre la tierra en la vida real está sometida a los cambios, la tierra misma no cambia, permanece siempre igual. La pervivencia y la invariabilidad de la tierra es un factor generador de identidad. Will Gurthrie, el hermano de Chris, pensaba que *Scotland lived, she could never die, the land would outlast them all, their wars and their Argentines...*¹⁹ (SUNSET SONG, 1986 : 165). Su hermana pensaba igual:

¹⁶ Una *doina* es una canción de lamento, típica canción popular rumana melancólica, de añoranza, de tristeza, de llanto, de lamento, de amor, etc. Está inspirada en la vida del pueblo rumano. Expresa un sentimiento de anhelo, de deseo o de nostalgia, de luto, de duelo. Tiene un carácter anónimo, oral, colectivo y sincrético mezclando poesía con música y baile.

¹⁷ La última gente del campo, o los últimos campesinos que exprimieron la vida de la tierra con sus propias manos.

¹⁸ ... al hombre con su casa y su granja propia y con la tierra más cercana a su corazón que la carne de su propio cuerpo...

¹⁹ Escocia estaba viva, ella nunca podría morir, la tierra sobrevivía a todos ellos, a sus guerras y argentinos...

And then a queer thought came to her there in the drooked fields, that nothing endured at all, nothing but the land she passed across, tossed and turned and perpetually changed below the hands of the crofter folk since the oldest of them had set the Standing Stones by the loch of Blawearie... and the folk who wrote and fought and were learned, teaching and saying and praying, they lasted but as a breath, a mist of fog in the hills, but the land was forever, it moved and changed below you, but was forever, you were close to it and it to you... (SUNSET SONG, 1986 : 97)²⁰

En *Pădurea Spânzuraților*, siendo una novela psicológica, el vínculo entre la tierra y la gente del país no es tan visible, sino que se sugiere de forma indirecta (como la dote de la madre de Apóstol, o la dote de su futuro suegro, los omnipresentes sepultureros, herencias como parcelas de tierra, etc.):

Tata ce-a făcut, zici?... Apoi, munca și necazurile, ce crezi că-i nimic? Că doar avem și noi niște pământuri, ca oamenii de treabă, și trebuie să muncim cum putem dacă vrem să trăim... Numai Dumnezeu știe...²¹ (PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR, 1972 : 197)

La novela da comienzo y concluye con la misma escena: una ejecución. Al principio se presenta la ejecución del subteniente desertor Svoboda y cómo los soldados cavando su tumba tiraban con las palas la arcilla amorfa; una materia sin vida salía fuera del agujero en el mundo de los vivos:

... doi soldați bătrâni săpau groapa, scuipîndu-și des în palme, și hîciînd a osteneală după fiecare lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii zvîrleau lut galben, lipicios...²² (PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR, 1972 : 7)

En la segunda ejecución, la del oficial Apóstol, la tumba está ya cavada. Ahora no hay arcilla amorfa entrando en el mundo de los vivos, sino que la tierra está

²⁰ Y entonces un pensamiento extraño le vino allí en los campos, que nada resistía para siempre, nada más que la tierra sobre la que estaba pasando, en permanente cambio debajo de los campesinos desde que los más antiguos de ellos habían puesto de pie los *Standing Stones* de Loch Blawearie... y la gente que escribió y luchó y conoció, y que aprendió y habló y rezó, duró solo un soplo del viento, una brizna de la niebla en las montañas, pero la tierra era para siempre, moviéndose y cambiando debajo de tí, pero era para siempre, tú estabas cerca de ella y ella de tí...

²¹ ¿Qué has dicho que ha hecho mi padre?... Pues, trabajar y trabajar, ¿piensas que no vale nada? Y tenemos algún trozo de tierra, también, como la gente decente, y tenemos que trabajar lo mejor que podemos si queremos vivir... Solo Dios sabrá...

²² ... dos soldados viejos estaban cavando la tumba, escupiendo frecuentemente en sus palmas y suspirando de cansancio después de cada golpe de piqueta. Desde la herida de color amarillo de la tierra los sepultureros estaban tirando barro amarillo, pegajoso...

ya preparada y aguarda al lado de la tumba para cubrir al ahorcado, volviendo de esa manera al lugar de donde fue sacada.

Matrices religiosos

Dado que las dos novelas están ambientadas en sociedades fieles a sus tradiciones, también la religión es un elemento destacado; sin embargo, este asunto se aborda de manera diferente en cada una de las novelas. Transilvania, por un lado, está firmemente anclada en su tradición ortodoxa, mientras que por el otro, Escocia, es una sociedad protestante. Los transilvanos acuden al sacerdote del pueblo como guía espiritual mientras que los escoceses, por varios motivos político-sociales, han perdido esta costumbre. Con una imagen de la iglesia que está alejada de los problemas de la gente, se busca satisfacer la sed espiritual de otra manera. Chris encuentra su descanso espiritual en las piedras de los *Standing Stones*. Las piedras son parte de un complejo espiritual precristiano.

La Iglesia Presbiteriana de Escocia, la oficial del país, es percibida por parte de muchos escoceses como culpable por el estancamiento de la sociedad escocesa. Grassic Gibbon no es menos duro al referirse a ella:

Next door the kirk was an olden tower, built in the time of the Roman Catholics, the coarse creatures, and it was fell old and wasn't used any more except by the cushat-doves and they flew in and out the narrow slips in the upper storey and nested there all the year round and the place was fair white with their dung. (SUNSET SONG, 1986 : 19)²³

En Transilvania la situación es diferente. La iglesia juega el papel de corazón de la comunidad y voz de la gente bajo de un régimen opresor. Era el faro que guiaba a las almas: În curînd se zăriră în beznă sclipirile turnului bisericii...²⁴ (PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR, 1972 : 157).

... Apostol ședea în cerdac, înconjurat de cărțile lui vechi, în care odinioară își pusese toate speranțele și care, de câte ori a avut nevoie în viață de sprijin, l-au părăsit ca niște prieteni neputincioși și fricoși... avea impresia clară și sugrumătoare că îi fuge pămîntul de sub picioare și că rămîne plutind în neant, agățîndu-se cu desperare de crucea din turnul bisericii.²⁵ (PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR, 1972 : 186).

²³ Al lado, la iglesia era una torre vetusta, construida en la época de los católicos romanos, criaturas toscas, y le cayeron los años y ya no se usaba más sino por las palomas de bosque, que entraban y salían a través de los estrechos huecos del piso superior y anidaban allí todo el año y el lugar estaba bastante blanco por sus excrementos.

²⁴ Pronto, el brillo de la torre de la iglesia podría ser vista en la oscuridad...

²⁵ ... Apostle was sitting in the veranda, surrounded by his old books, upon which he once pinned all his hopes and which, whenever he needed support in his life, had abandoned him as some weak and cowardly friends... he had the clear and frightening impression

La imagen del modelo de sacerdote en las dos novelas presenta un marcado contraste. El Padre Constantin Boteanu es una persona modesta, humilde, consciente de sus propios defectos, mientras que en Escocia, los sacerdotes, son percibidos como traidores de la comunidad local, por sus lealtades con la clase aristócrata y las élites sociales sostenidas con dinero inglés, y también por sus depravaciones.

El lenguaje usado es muy duro. Ellos son criaturas tartamudas o toros rizados, conejos asustados de iluminación nocturna o perros lamiendo su trigo. Los sacerdotes son gente que usa palabrotas, se involucran en peleas, se entregan a los placeres mundanos y mantienen uniones amorosas con amantes como cualquier otro hombre: en un mundo cambiante que se enriqueció y trajo de vuelta la esclavitud *ministers went with it and whored with the rest*²⁶ (SUNSET SONG, 1986 : 67)

Un cristiano practicante sabe que hay una vida más allá y se prepara toda su vida a la espera de esta, así que en el calendario litúrgico el ápex espiritual lo marca la noche de la Resurrección. Rebreanu, en *Pădurea Spânzuraților*, describe este evento hasta el mínimo detalle. Svoboda muere con la esperanza de la vida eterna, también Apóstol, y también montones de otros soldados atrapados en dilemas morales, así como aquellos soldados checos desertores del ejército Austro-Húngaro que fueron ahorcados llenando las ramas de un bosque en la retaguardia del frente italiano²⁷.

En *Sunset Song* la idea de una vida más allá, una vida eterna, aparece vagamente, de una manera retórica: *And Chris thought of her dream looking up at the coarse lands of the hills and thinking of the lands of death, was that where Christ would meet with father?*²⁸ (SUNSET SONG, 1986 : 94)

Chris y Apóstol, un retrato de identidad nacional

La dicotomía de la vida de Chris Guthrie representa la dicotomía en la cual se encontraba (y todavía se encuentra) Escocia. A veces parece que son dos personas distintas, dos Chrises. La primera, *la Chris inglesa*, es la chica que estudia para conseguir un título y establecer una escuela mientras que la segunda, *la Chris*

that he was losing the ground beneath his feet and remains floating in nothingness, hanging in despair from the church tower's cross.

²⁶ Los ministros se fueron con él y se prostituyeron con los demás.

²⁷ Uno de los hermanos del autor, Emil Rebreanu, fue acusado de desertión del ejército Austro-Húngaro durante la Primera Guerra Mundial, negándose a luchar frente al ejército rumano. Fue juzgado y ejecutado en la horca. Durante un viaje, el escritor Liviu Rebreanu, vio una foto de un bosque lleno de soldados checos desertores ahorcados. Así, corroborando los dos hechos reales, ha surgido la novela *El bosque de los ahorcados*.

²⁸ Y Chris pensó en su sueño mirando hacia arriba en dirección a las tierras toscas de las colinas y pensando en las tierras de la muerte, ¿era allí donde Chris se reuniría con su padre?

escocesa, es la chica que llora por la belleza de la tierra y el cielo escoceses, que siente que pertenece a este lugar de una manera orgánica.

Una relación de amor-odio la acompaña a lo largo de su vida. Un día odia la vida campesina y el grosero idioma local hablado por los lugareños, y busca refugio en la educación para huir de este modo de vida; pero otro día ama el canto de los pájaros que penetra más y más en su corazón, el olor del pasto recién segado o los rostros de sus familiares brillando a la luz del fuego conversando en escocés.

Inglaterra es la tierra de las oportunidades, pero también del opresor. El inglés es la lengua de educación en Escocia, pero es en última instancia una lengua extranjera impuesta por la fuerza tras la rebelión Jacobita del 1745. Al sur de la frontera, por un lado, hay trabajo, un mejor estilo de vida y un futuro más seguro, mientras que por el otro la pérdida de la tradición, la alienación del lugar de niñez y el idioma materno es el precio que hay que pagar.

Inicialmente ella se sintió atraída por la imagen brillante del medio urbano inglés, pero finalmente la silenciosa llamada de la tierra es más fuerte y no pudo romper con el pasado. Las ciudades grandes eran un dominio masculino, pero el campo estaba más asociado a lo femenino y lo materno, a elementos que implican renovación de la vida como fecundidad, nacimiento, regeneración, etc.

Chris es la clave para la evolución del país entero. Sigue su senda sigue cercana a la transformación de su comunidad y su entorno. Ella viene a simbolizar, en una palabra, *Chris Caledonia*, el destino de Escocia.

El ciudadano austro-húngaro Apostol Bologa es un ser humano estable, bien integrado en la vida del imperio. Tiene un título universitario, además de su lengua materna, el rumano, habla los dos idiomas oficiales del imperio, alemán y húngaro, y parece esperarle una prometedora carrera universitaria o militar. Es una persona que se guía ayudándose de los tres principios claves siguientes: *el estado*, *su gente* y *el amor*, pero en tiempos de guerra estos principios se encontraban muchas veces en un estado antagónico.

Este antagonismo se traslada dentro de su alma cuando debe luchar contra su hermano de sangre que está al otro lado de los Cárpatos. La lengua hablada es la misma, lo que los separa es el ámbito político. Dejando de pensar solo en cumplir sus deberes oficiales, siente en el interior de su corazón que su lado está en el otro campo. No tiene éxito en su tentativa de cruzar al frente y en los ojos de los oficiales imperiales pasa del estatus de un héroe condecorado con medallas a un simple traidor que va a ser ahorcado; pero para los rumanos no es solo un héroe sino que se convierte en un mártir, dando voz a los mártires que han luchado y han muerto en el anonimato para la liberación de Transilvania.

Summary

The socio-political image of Europe, in the aftermath of WWI, experiences substantial modifications. The authoritarian empires of Central and Eastern Europe undergo through a process of radical changes regarding their internal structure or even disappear from the geopolitical map. The following article analyses the representation of the national character in *A Sunset Song* by Lewis Grassie Gibbon and *Pădurea Spânzuraților* by Liviu Rebreanu. Scotland and Transylvania, politically, are constitutive parts of great empires but, from a nationalist point of view, are marginal enclaves, small and oppressed nations. Folkloric elements, such as *The Flower of the Forest*, an ancient Scottish folk tune, and *Doina*, a traditional melancholic Romanian folksong, play a major role in highlighting the national characteristics in the light of the oppressor's humiliation; a way of relieving and healing the wounds achieved in the political battles of the past, already lost.

Bibliografia

- BUTIURCĂ, D. (2005): *Simbolismul religios în opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Universitas XXI, Iași.
- CAMPBELL, I. (1974): "Chris Caledonia: the Search for an Identity". In: *Scottish Literary Journal*, 1(2).
- CRAIG, C (editor) – CRAIG, C (general editor). (1987): *The History of Scottish Literature*, vol. 4, *Twentieth Century*, AUP, Aberdeen.
- (1996): *Out of History*, Polygon, Edinburgh.
- DRAGOȘ, E. (1981): *Structuri Narative la Liviu Rebreanu*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București.
- DUMITRANA, M. (2004): *Romania. Cultural Identity and Education for Civil Society*. Cultural Heritage and Contemporary Change Series IVA, Eastern Europe, Vol. 24, The Council for Research in Values and Philosophy, Washington.
- FINLAYSON, I. (1988): *The Scots*, Oxford, Oxford University Press.
- GEORGESCU, Paul. (1964): *Părerii Literare*, București, Editura de stat pentru Literatură și Artă.
- GIFFORD, D. (editor) – CRAIG, C. (general editor). (1988): *The History of Scottish Literature*, vol. 3, *Nineteenth Century*, Aberdeen, Aberdeen University Press.
- GRASSIE GIBBON, L. (1986): *A Scots Quair*, London, Penguin Books.
- HEWITT, D. (1988): *English Fiction of the Early Modern Period 1890–1940*, London, Longman Group.
- JORDAN, G. – WEEDON, C. (1995): *Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Postmodern World*. Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA.

- LOPEZ ORTEGA, R.: "Language and Point of View in Lewis Grassie Gibbon's A Scots Quair". In: *Studies in Scottish Literature*, XVI.
- MITU, S. (2001): *National Identity of Romanians in Transylvania*. Budapest, Central European University Press.
- MURRAY, I. – TAIT, B. (1984): *Ten Modern Scottish Novels*, Aberdeen, Aberdeen University Press.
- PALMER MCCULLOCH, M. – DUNNIGAN, S. (editors). (2003): *A Flame in the Mearns – Lewis Grassie Gibbon A Centenary Celebration*. Glasgow, Bell & Bain Ltd.
- REBREANU, L. (1972): *Pădurea Spânzuraților*, București, Ed. Minerva.
- SANDERS, A. (2004): *The Short Oxford History of English Literature*, third edition, Oxford, Oxford University Press.
- TANCO, T. (2001): *Despre Liviu Rebreanu*. (About Liviu Rebreanu), Cluj-Napoca, Ed. Limes.
- USCĂTESCU, G. (1987): "Liviu Rebreanu – Expresie a instinctului național". In: *Revista de Istorie și Teoria Literaturii*, 35(1–2): págs. 218–224
- WATSON, R. (1984): *The Literature of Scotland*, Basingstoke, MacMillan Publishers Ltd.
- WITTIG, K. (1972): *The Scottish Tradition in Literature*, second edition, Westport, Connecticut.
- YOUNG, D. (1986): "Lewis Grassie Gibbon's Sunset Song". In: *Scotnotes*, Nr. 1, Association for Scottish Literary Studies, Aberdeen.

MICRORRELATO: CUANDO MENOS ES MÁS...

Barbara Ďurčová

Universidad Comenius de Bratislava

El microrrelato es una modalidad narrativa que sigue reivindicando su identidad y tradición. En el presente estudio nuestro cometido es señalar los rasgos eminentes del género, indicar la trayectoria del desarrollo del microrrelato y de la teoría que lo analiza, y, por último, teniendo en cuenta sus características, responder a la pregunta acerca de la influencia que pueden tener los elementos específicos del microrrelato en su traducción.

La identidad genérica del microrrelato

En los últimos 20 años han surgido muchas polémicas entre los teóricos y críticos literarios deseosos de encasillar estos textos breves, determinar si pertenecen al mundo de la literatura, si deberían ser clasificados como un subgénero del cuento, o si se trata de una mutación de alguna otra modalidad narrativa breve (poema en prosa, chiste, greguería, aforismo, máxima, etc.), o de un género independiente.

Aunque hoy la mayoría de los estudiosos acepta el resultado de numerosos estudios pormenorizados¹ de lo que nosotros llamamos “microrrelato”, y admite que se puede hablar de una modalidad narrativa independiente con su especificidad propia, ni autores ni teóricos se han puesto de acuerdo hasta ahora en el asunto concerniente a la denominación del género. Aparte de los términos “microrrelato” “microcuento” “minicuento” o “cuento breve” que aparecen con mayor frecuencia en los estudios literarios, hay decenas de otras designaciones inventadas por los mismos autores de estos textos narrativos breves. Lo que José María Merino denomina relato brevísimo, nanocuento o cuentín y lo que Javier Tomeo designa como historia mínima, es, sin duda, el género literario que más nombres ha recibido en toda la historia de la literatura.

En la presente comunicación, optamos por el término de microrrelato, tal y como aparece en los estudios más significativos de los últimos 10 años que han contribuido a la unificación de la teoría del género, concretamente en los libros de David Langmanovich, Irene Andres-Suárez y Fernando Valls (entre otros).

La tradición del género y el desarrollo de la teoría del microrrelato

Antes de centrarnos en los rasgos característicos del género, es necesario dedicar unas pocas palabras a su origen. De la misma forma que cualquier otro género

¹ Destacan, entre muchos otros, los trabajos teóricos de Violeta Rojo, Dolores Koch, Lauro Zavala, David Langmanovich, Irene Andres-Suárez y Fernando Valls.

literario, tampoco – y menos aún– el microrrelato se originó de un día para otro. Siglos antes de que se empezara a formar la teoría del microrrelato ya se habían escrito textos semejantes intercalados en obras literarias e históricas, pero también independientes². Las investigaciones retrospectivas descubrieron varios ejemplos que, por su brevedad y narratividad, se pueden caracterizar como microrrelatos en las obras de escritores tan renombrados como Franz Kafka, Bertolt Brecht, Ruben Darío, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y otros. Con mucha probabilidad, aún quedan muchos más por descubrir. Cabe mencionar que el texto surgido de la pluma de Juan Ramón Jiménez, que aparece incluido en casi todas las antologías de microrrelatos, podría ser considerado como el manifiesto de los microcuentistas. Dice así:

¡Cuentos largos! ¡Tan largos! ¡De una página! ¡Ay, el día en que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa; el día en que nos demos cuenta que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones –y así acaba el ridículo que vio Micromegas y que yo veo cada día–; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo!

Dolores M. Koch, profesora de origen cubano y pionera en el estudio de microrrelato, publica en 1981 el primer artículo sobre el tema: El microrrelato en México: Torri, Arreola y Monterroso en *Hispanamérica*. Éste desencadena un debate muy acalorado sobre la identidad genérica de la modalidad narrativa. Desde entonces, no ha dejado de crecer el número de microrrelatos y de trabajos teóricos dedicados a ellos.³ Aunque, por un lado hay escépticos entre los críticos literarios y los escritores (Javier Marías, por ejemplo, es uno de ellos) que expresan su desprecio hacia el microrrelato y no lo consideran más que un subgénero del cuento o un cuento abreviado, por el otro escritores hispánicos renombrados lo cultivan y justifican su calidad y singularidad, no cabe duda de que se trata de una modalidad narrativa digna de ser estudiada como un género independiente. Tras estas aclaraciones volvamos al principio: ¿qué es entonces el microrrelato? ¿Y cómo y en qué difiere del resto de los géneros narrativos?

La caracterización del género

² Langmanovich afirma que incluso algunos textos en la Biblia o en las Mil y una Noches poseen características de éste género. (LANGMANOVICH, David. 2006. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006. p.17.)

³ En su antología *El microrrelato español: Una estética de la elipsis*, Irene Andres-Suárez, la catedrática de Literatura en la Universidad de Neuchatel, recopiló y organizó los datos sobre las antologías y trabajos teóricos publicados y congresos convocados antes del 2010 y también direcciones de algunas páginas web y blogs del microrrelato (capítulo *Estado de la cuestión*, p.19 – 23).

A primera vista, el principal rasgo distintivo de los microrrelatos es su escasa extensión. Por esta razón, las tendencias iniciales conducían a percibir estos textos como cuentos abreviados o sinopsis argumentales que se podrían extender y desarrollar. Las voces escépticas argumentaban que la extensión por sí no puede ser una característica suficiente para engendrar un género independiente. Pero los estudios especializados en esta modalidad narrativa han revelado gradualmente que la brevedad no es en absoluto la única cualidad distintiva del microrrelato, si bien condiciona y potencia la mayoría de sus rasgos eminentes.

El minimalismo de los microrrelatos no consiste en “poner menos palabras, sino en no poner palabras de más.”⁴ Los autores de microrrelatos llevan el lenguaje al límite escgiendo cuidadosamente el número justo y adecuado de palabras tan potentes que son capaces de crear un pequeño universo literario. En el microrrelato coexisten dos fuerzas opuestas: la centrípeta y la centrífuga. Es decir, cuanto más condensado sea el texto, más sugerencias e interpretaciones nos ofrece. Su forma externa condiciona la interna y origina la esencialidad y la intensidad. Su carácter conciso y elíptico origina ambigüedad y polisemia. “Su lectura puede realizarse en unos diez segundos, pero su reiteración a lo largo de una vida podría consumir ciertas horas y multiplicar su correspondiente extensión lineal alcanzando la supuesta dimensión de una obra no breve.”⁵

Otra característica que comparten todos los microrrelatos es el escepticismo y el cuestionamiento de nuestra existencia, de nuestra percepción de la realidad y de todas las categorías creadas artificialmente por la humanidad. Hay muchos recursos con los que consiguen este efecto. Los más eminentes son la reescritura y la parodia. El microrrelato recicla. Es un género omnívoro. Resucita formas literarias antiguas e imita su estructura, pero, sobre todo, se nutre de grandes motivos literarios, de textos canónicos y de arquetipos culturales.

Evidentemente, la intertextualidad no es una especificidad del microrrelato, ya que actualmente se puede encontrar en todos los géneros literarios. Sin embargo, en su caso, va mucho más allá de ser un mero motivo o recurso retórico, es un componente estructural que permite y fomenta la contracción textual. La reescritura de obras notorias es un recurso muy eficaz de la concisión. Si el lector comparte con el autor el mismo patrimonio cultural, mitos, historia y referencias culturales, le bastan unas pocas menciones para reconocer el texto parodiado y, por lo tanto, identificar el tema, las circunstancias y los personajes del microrrelato.

El microrrelato, igual que sus autores, es un género valiente al que le gusta romper con las normas, provocar y cuestionar incluso obras tan respetadas como

⁴ LANGMANOVICH, David. 2006 *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006. p. 41.

⁵ ENCINAR, Ángeles- VALCÁRCEL, Carmen. *Más por menos: Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial Ediciones, 2011. p 13.

la Odisea, El Quijote o la Biblia. Entre otras obras singulares podemos mencionar las *Falsificaciones*⁶ del famoso microcuentista argentino Marco Denevi. Se trata de un libro de microrrelatos protagonizados por personajes históricos o tomados de obras de la literatura universal, o los *Microquijotes*⁷, una colección de micro versiones quijotesas recopiladas por Juan Armando Epple, profesor en la Universidad de Oregón y uno de los mejores conocedores del microrrelato hispanoamericano. Pero la intertextualidad de los microrrelatos no acaba aquí. A veces los autores imitan y reescriben en sus obras breves otros microrrelatos, creando así una red infinita de textos vinculados entre sí, una obra colectiva, o sea, en cierto modo un libro de arena.

La interacción de los autores de estas pequeñas joyas literarias ha encontrado un caldo de cultivo ideal en Internet. Allí se pueden hallar muchas páginas que reúnen a los autores con los críticos y los aficionados a la microescritura. Hay que destacar por ejemplo el blog del reconocido crítico y profesor de Literatura Española Contemporánea Fernando Valls, *La nave de los locos* o la revista electrónica de teoría de la ficción breve *El cuento en red*, dirigida por Lauro Zavala y publicada por la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco.

Los mejores ejemplos de la intertextualidad llevada al límite son quizás las innumerables variaciones monterrosianas. *El dinosaurio* del guatemalteco Augusto Monterroso compuesto de tan solo 7 palabras: “*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*,” que se ha convertido en un microrrelato clásico y mítico, siendo objeto de muchas reescrituras. Leyendo algunas de ellas es difícil constatar si los autores se burlan de la extremada popularidad y de la exuberancia de análisis de este prototipo, o si de esta manera quieren hacer un homenaje a su estructura ingeniosa.

Citamos algunos ejemplos:

Cien

Jose María Merino

Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. “Te noto mala cara,” le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina.

Imagínes

Ana María Shua

En la oscuridad, un montón de ropa sobre una silla puede parecer, por ejemplo, un pequeño dinosaurio en celo. Imagínes, entonces, por deducción y analogía, lo que puede parecer en la oscuridad el pequeño dinosaurio en celo que duerme en mi habitación.

⁶ DENEVI, Marco. *Falsificaciones*. Barcelona: Thule Ediciones, 2006. 160 p.

⁷ ARMANDO EPPLÉ, Juan. *Microquijotes*. Barcelona: Thule Ediciones, 2007. 83 p.

El dinosaurio

Hipólito G. Navarro

El dinosaurio estaba ya hasta las narices.

Éstos y otros textos que han sido creados a partir de *El dinosaurio* se pueden encontrar en la edición crítica de *El dinosaurio*, titulada *El Dinosaurio Anotado*, recopilada por el ya mencionado Lauro Zavala y publicada en 2002.⁸

Además de la intertextualidad temática y formal, otras técnicas eficaces empleadas en el microrrelato para cuestionar la realidad y las convenciones establecidas son la metanarración, lo fantástico, el uso de la sátira y la paradoja, los juegos lingüísticos, el final sorprendente, etc.

Todas estas estrategias motivan al lector a releer el texto, le hacen reflexionar sobre la falibilidad de las verdades absolutas y del pensamiento apriorístico. Los microrrelatos son obras abiertas que exigen a un lector activo familiarizado con la tradición cultural y literaria para que pueda participar en la comprensión del texto.

La traducción del microrrelato

Teniendo en cuenta el carácter particular del género, tratamos de responder a la pregunta que se plantea si la especificidad del microrrelato influye también en su traducción. Gracias al proyecto de la traducción de la antología *Dos veces cuento* de Joseluís Gonzáles al eslovaco, encabezado por Beatriz Gómez Pablos y por Eva Palkovičová, hemos gozado de la experiencia práctica con la traducción de este género. Escogimos diez ejemplos en los que llevamos a cabo un análisis traductológico, buscando las posibles diferencias entre la traducción del microrrelato y la de un género no breve.

He aquí el resumen de los resultados:

A primera vista, las dificultades enfrentadas en la traducción de estos textos fueron las mismas que nos podría haber causado cualquier otro texto narrativo. Las traductoras que participaron en el proyecto tenían que solucionar el enfrentamiento de dos sistemas lingüísticos y dos culturas diferentes. Había que traducir las categorías verbales que no correspondían, sustituir formas no personales por personales, formas pasivas por activas, transformar la sintaxis española en la eslovaca sin que se perdiera la intención y el idiolecto del autor, transponer los juegos lingüísticos y las referencias culturales a la lengua meta, etc.

Pero el problema fundamental era el siguiente: ¿cómo hacer todo esto en el espacio de un par de líneas? ¿Cómo traducir la concisión, el minimalismo verbal y las elipsis? Si el autor del microtexto original eligió cuidadosamente cada palabra

⁸ ZAVALA, Lauro. *El Dinosaurio Anotado*. México: Alfaguara Juvenil / Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2002. 135 p.

y si “la extensión inversamente proporcional a la intensidad”⁹ aumenta la importancia de cada una de ellas, ¿cómo mantener la economía verbal y la precisión en la traducción y al mismo tiempo transponer el contenido semántico para que el microrrelato funcione también en el contexto nuevo? Esto puede resultar especialmente dificultoso en los casos cuando el concepto expresado por una palabra en la lengua origen no tiene equivalente univocal en la lengua meta.

Mientras que en la traducción de textos más largos se suele recurrir en situaciones parecidas a frases explicativas o a la traducción libre por medio de la sustitución de una realidad cultural o social en el texto origen por la correspondiente realidad en el texto meta, en el microrrelato, donde una palabra o un juego de palabras puede contener la clave para descifrar el significado de todo el texto, a veces resulta muy difícil, incluso imposible, recodificar el texto origen en la lengua meta.

Pongo como ejemplo el microrrelato *Golpe* de Pía Barros:¹⁰

Mamá, dijo el niño, ¿qué es un golpe?

Algo que duele muchísimo y deja amoratado el lugar donde te dio.

El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo.

Esta microobra se basa en la polisemia de la palabra golpe, que en castellano significa “acción y efecto de golpear,”¹¹ pero en un sentido figurado la palabra se usa para designar “alzamiento o sublevación, generalmente por fuerzas militares que intentan apoderarse del gobierno de un Estado.”

Como la autora es de Chile, un país que durante muchos años sufrió las consecuencias del golpe de Estado de 1973, es evidente que mediante este juego de palabras la autora quiso expresar un paralelismo entre la acción y el efecto de herir a una persona y el hecho de dañar a un país entero.

El juego de doble significado, sin embargo, representa una considerable dificultad para la traducción. En eslovaco, esta polisemia no existe y cada uno de los dos significados de *golpe* se designan por medio de expresiones diferentes, *golpe* en el sentido de *acción y efecto de golpear* se podría traducir al eslovaco como *rana, úder, náraz, zásah*, pero ninguna de estas palabras contiene el significado de un *golpe de Estado*, que en cambio se traduciría como *puč, vzbura, prevrat*. Por esta

⁹ ENCINAR, Ángeles- VALCÁRCEL, Carmen. *Más por menos: Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial Ediciones, 2011. p 12.

¹⁰ BARROS, Pía. 2008. Golpe. En *Cinosagro Revista* [online]. 2008. [cit. 2011-09-04]. Disponible en Internet: <<http://cinisagro.blugoo.com/content/view/311532/Pia-Barros-CUENTOS.html#content-top>>.

¹¹ Diccionario de la Real Academia Española. [online]. 2011. Entrada:Golpe. [cit. 2011-09-04]. Disponible en Internet: <<http://buscon.rae.es/draeI/>>.

razón, leyendo una traducción literal, palabra por palabra, el lector eslovaco que no habla español no entendería la conexión entre la “acción y efecto de golpear, y el tinte violáceo que adquirió el país en la mirada del niño. El traductor tiene que buscar una solución más creativa e inventar una palabra que incluya (aunque solo parcialmente) los dos significados.

El colectivo de traductoras encontró una posible solución en el sustantivo *prevrat* (golpe militar, golpe de Estado, revolución, subversión) que también puede funcionar en la lengua eslovaca en el sentido no figurativo equivalente a *un vuelco* en español. Este significado, sin embargo, es muy marginal y el lector eslovaco asocia inmediatamente *prevrat* a un golpe de Estado. La única solución (aunque bastante extrema) que se nos ocurrió fue imaginarnos una situación en la que la madre confunde la palabra *prevrat* (golpe de Estado) con la expresión parecida *premet* (voltereta). Entonces nuestra traducción al eslovaco podría ser:

Prevrat Pía Barros

Mami, čo sa stane, keď urobím prevrat?

Bude ťa to veľmi bolieť a telo budeš mať samú modrinu.

Chlapec otvoril dvere. Všade, kam dovidel, mala krajina farbu podliatiny.

De todos modos, la imposibilidad de encontrar una palabra equivalente en la lengua a la que se traduce no es el único problema causado por la extrema brevedad. También puede serlo la imposibilidad de traducir “lo no dicho,” lo elidido, lo que en los microrrelatos suele tener mucho valor significativo. Sin embargo, estos factores y su impacto a la traducción del género necesitarían un análisis más profundo y podrían ser materia para un estudio independiente mucho más extenso. En resumidas cuentas, el microrrelato, a pesar de ser uno de los géneros menos extensos, o mejor dicho, a causa de su brevedad y todos los rasgos resultantes de ella y reforzados por ella, propone a los autores infinitas e inagotables posibilidades para experimentar. Incita a los lectores a reflexionar, a los traductores les ofrece una amplia escala de oportunidades para entrenar sus destrezas y para los teóricos de la traducción abre un nuevo campo de investigación.

Summary

The article focuses on the characteristic features of the popular genre of contemporary Hispanic literature, the *microrrelato*, the approximate equivalent of what is called short-short story or micro-short story in Anglo-American literary terminology. Departing from the theoretical studies of renowned experts in the field of *microrrelato*, we were trying to find out how the character of the genre influenced its translation. Based on a translational study carried out during a university project aimed on the translation of an anthology of Hispanic *microrrelatos* from Spanish to Slovak, we discovered that the elliptic and fragmentary nature of the

genre can cause many difficulties to its translators. We also suggest that despite (or thanks to) its short extension, it offers a great variety of translational issues requiring a much more detailed and extensive research.

Bibliografía

ANDRES-SUÁREZ, I. (2010): *El microrrelato español: Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.

BRASCA, R. (2000): Los mecanismos de brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento. En *El cuento en red*. [on-line]. 2000, Nº1 [cit. 2011-09-04]. Disponible en Internet: <http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3680&archivo=10-2513680jef.pdf&titulo=Los%20mecanismos%20de%20la%20brevedad:%20constantes%20y%20tendencias%20en%20el%20microcuento.>.

ENCINAR, Á. – VALCÁRCEL, C. (2011): *Más por menos: Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial Ediciones.

KOCH, D. (1981): El microrrelato en México: Torri, Arreola y Monterroso. En *Hispanamérica*, X, Nº 30, pp. 123 – 130.

LANGMANOVICH, D. (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.

ROJO, V. (2010): Breve manual para reconocer minicuentos. En *El cuento en red*. [online]. Nº22 [cit. 2011-09-04]. Disponible en Internet: <http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=7565&archivo=10-531-7565ejw.pdf&titulo=Breve%20manual%20para%20reconocer%20minicuentos.>.

SILES, G. (2007): *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el Siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.

VALLS, F. (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.

ZAVALA, Lauro. 1996. El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario. En *Revista Interamericana de*

Bibliografía. [online]. 1996. Nº 1 – 4. [cit. 2011-09-04]. Disponible en Internet: <http://educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo5/index.aspx?culture=es&navid=201>

Corpus

- ARMANDO EPPLÉ, J. (2007): *Microquijotes*. Barcelona: Thule Ediciones, 2007.
- BARROS, P. (2008): Golpe. En *Cinosagro Revista* [online]. 2008. [cit. 2011-09-04]. Disponible en Internet: < <http://cinsoargo.bligoo.com/content/view/311532/Pia-Barros-CUENTOS.html#content-top>>.
- DENEVI, M. (2006): *Falsificaciones*. Barcelona: Thule Ediciones, 2006.
- GONZÁLES, J. (1998): *Dos veces cuento: Antología de microrrelatos*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. 2008. *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*. Palencia: Menoscuarto, 2008 (ed. De T. Gómez Trueba).
- MONTERROSO, A. (1990): El dinosaurio. En *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Ediciones Era, 1990.
- ZAVALA, Lauro. 2002. *El Dinosaurio Anotado*. México: Alfaguara Juvenil / Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2002.

EL ALEJANDRINO EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO: EL FONDO Y LA FORMA

Ignac Fock

Universidad de Ljubljana

1. Introducción

Antonio Machado, uno de los grandes poetas españoles del siglo XX, sintetizó lo más importante de su obra en la noble sencillez de tres ideas clave, mas con un mensaje muy intenso: ir caminando, ligero de equipaje, por el pardo paisaje de Castilla que, por dominadora que hubiera sido, en aquellos días acabó miserablemente. Sus ideas contienen en sí mismas la preocupación de un “yo” otra vez modernista y esteticista, pasado enseguida al nivel colectivo y nacional, una crítica inteligente, cultivada y jamás militante, un esfuerzo artístico y a la vez existencial de eternizar el tiempo en su transcurrir, de “presentizar” el pasado. Por otra parte, como heredero del Modernismo, Machado conoció bien el cuidadoso menester de escoger y acariciar la forma del trabajo literario del mismo modo que su contenido. No obstante, fue precisamente su desdén cada vez más subrayado por la superficialidad del larpurlartismo modernista que le hizo alejarse de la corriente llevada a Europa por el poeta nicaragüense Rubén Darío.

El verso es para un poeta lo que la frase es para un escritor; es el rasgo estilístico sustancial. Primero, ¿qué verso? – si este puede adecuarse a un molde más o menos establecido. Segundo, ¿cómo es? – ya que su hábil manejar atestigua la maestría del poeta. Y tercero, ¿qué lazos lo unen con su contenido?

El alejandrino tomó su nombre de un poema francés (*Roman d’Alexandre*) pero, por la naturaleza de la sílaba castellana, la poesía culta del Mester de Clerecía lo hizo a su medida: en primer lugar, las doce sílabas métricas se hicieron catorce. En comparación con otros poetas de su época, Antonio Machado no se servía muy a menudo del verso alejandrino. Por otra parte, sus ideas transcendentales y sus archiconocidas palabras están precisamente en alejandrinos. Dedicaremos este trabajo a la investigación del alejandrino en su poesía, más concretamente nos interesará la implicación de la forma en la poética machadiana, en su concepción y en su percepción. Partiremos de la hipótesis de que el alejandrino utilizado por Antonio Machado es el reflejo directo de una idea bien concreta que había sido formada ya anteriormente, pero todavía presente.

2. El alejandrino

2.1 La tipología

Antes que nada, recordemos las características principales del verso alejandrino y su clasificación. Se trata de un “verso de catorce sílabas, formado por dos hemistiquios de siete sílabas, separados por una pausa que impide la sinalefa” (Estébanez Calderón, 2004: 25). Las modalidades que presenta el tetradecasílabo se deben mayormente a la distribución de las sílabas acentuadas. Navarro Tomás (1956: 516 y sig.) propone una división de acuerdo con los pies dentro de cada hemistiquio, de ahí que conozcamos hoy el alejandrino trocaico (o yámbico¹) (2.4.6)², el alejandrino dactílico (o anapéstico o anfíbraco) (3.6), el alejandrino mixto (1.6) y el alejandrino polirrítmico que combina los diferentes tipos de alejandrino mencionados. Menciona también un verso de trece sílabas (4.8.12), llamado por definición tridecasílabo ternario, salvo si va intercalado entre otros tipos de alejandrino, en cuyo caso merece el nombre de alejandrino ternario. Varela Merino (2005: 233) coincide más o menos con su distribución, tan solo cambia los nombres: alejandrino heroico (2.4.6), sáfico (1.4.6), melódico (1.3.6), enfático (1.6), y añade el alejandrino vacío con el único acento en 6.

Terminada la época del Mester de Clerecía, el alejandrino cayó en un olvido casi total: pocas son sus manifestaciones anteriores al Romanticismo. Vivió luego transformaciones considerables a finales del siglo XIX y a inicios del siglo XX; o sea, fue entonces cuando vivamente se impuso esta variedad suya, que no obstante ya se había ido demostrando. El poeta que en el siglo XIX, todavía en pleno Romanticismo, mostró más habilidad y estabilidad en la composición de alejandrinos, fue José Zorrilla. Sus alejandrinos yámbicos con una cesura a veces excesiva tienen efectos espectacularmente melodramáticos justo por la repentina acentuación de las sílabas pares (“El ruido con que rueda la ronca tempestad”; “Un día de los mundos mirar la marcha quiso / y ver si obedecía su ley la creación”).

2.2 El alejandrino en el Modernismo

2.2.1 Las renovaciones modernistas

La riqueza de este verso es bifacética: por un lado permite un sinfín de modalidades debidas a su longitud (que, además, casi exige la cesura), aunque estas modalidades conserven un tipo de esquema general y puedan ir combinándose en estrofas de alejandrinos diversos, y rimados de diferentes modos. Por otro lado, el tetradecasílabo se llena pronto de sílabas acentuadas, pero sin saturarse: hablando por

¹ Podemos “transcribirlos” con varios pies, puesto que coinciden las posiciones de las sílabas acentuadas.

² Indicaremos de este modo la posición de las sílabas acentuadas en cada hemistiquio. Utilizaremos el signo | como demarcador de la cesura, y la raya oblicua (/) para la división de versos.

hemistiquio, basta una sola, mientras que tres no son demasiadas. Varela Merino comprueba en cuanto al alejandrino “la tendencia a la regularidad hemistiquial” (2005: 242), pero ofrece ejemplos llamativos de mezclas hemistiquiales: “hacia donde el crepúsculo | corre borrando estatuas (Neruda)” (Ibíd.) (6+1.4.6), “lleva los años huecos | con su melancolía (José Hierro)” (Ibíd., pág. 236) (1.4.6+6). Ya estos dos versos indican que la manipulación con la forma en su sentido más técnico puede resultar irremplazable: *el crepúsculo* en el hemistiquio vacío se combina con la multitud de estatuas que van desapareciendo, y *la melancolía* se impone aún más fuertemente en el hemistiquio con una sola palabra de sentido pleno.

Efectivamente, en varios casos la tradición formal no se debilita en la poesía modernista, pero fue a causa de las innovaciones y de los cambios operados en la acentuación regular o tradicional del alejandrino que la importancia de este verso aumentó tanto. Claro está que el Modernismo, que buscaba en la expresión lo sublime y la belleza casi artificial, si no románticamente patética, supo apreciar tales efectos.

Ciertos autores subrayan que hubo una precisión rítmica modernista propiamente dicha: el uso sistemático y seguido del alejandrino anapéstico/dactílico/melódico (Domínguez Caparrós, 1993: 160), que suena a tectos iniciadores de un vals. Esta reforma métrica tiene sus orígenes en el decasílabo dactílico (3.6.9) cuya musicalidad los poetas extendieron a los dos hemistiquios del alejandrino (Varela Merino, 2005: 226).

Aparte de las ciento cuarenta y cuatro variedades del esquema métrico del alejandrino que se han contabilizado (Varela Merino, 2005: 227), el cambio que más cabe destacar concierne la cesura. Esta se difumina o dilata métrica y sintácticamente (en los alejandrinos que Henríquez Ureña (en Alatorre, 2001: 388) llama “descoyuntados”), sea por el primer hemistiquio hexasílabo y forzosamente agudo (“la música de las (|) tardes primaverales”) sea por el primer hemistiquio heptasílabo agudo al que no se añade una sílaba métrica (“se han encendido frente al (|) crepúsculo amatista”), o desaparece completamente por el así llamado encabalgamiento léxico (“ah, quién pudiera pro-(|)longar eternamente”).

2.2.2 La influencia francesa

Desde un punto de vista formal, la influencia francesa en la obra de Rubén Darío, al igual que en la de casi todos los modernistas, es tema de otra investigación, de ahí que en nuestro trabajo bajo “afrancesamiento” entendamos el acercamiento del verso alejandrino castellano, con todas sus particularidades, al alejandrino francés, que asimismo conoce un abanico de ellas.

Fue Andrés Bello quien empleó por primera vez la denominación “alejandrino a la francesa”, describiendo el alejandrino de trece sílabas sin cesura, cuyo primer hemistiquio había de terminar en palabra aguda (Torre, 2002: 80). Varela Merino

dice que “se suele evitar el encuentro vocálico entre ambos hemistiquios”³ y define las posiciones de los acentos: 3.6.10.13⁴ (Varela Merino: 2005: 231), de lo cual sobreentendemos la pérdida de la cesura. Torre alega varios ejemplos de los que se pueden deducir dos cosas: primero, que a propósito del hemistiquio hexasílabo agudo, aun insistiendo en que este sea “a la francesa”, coincide tanto con Alatorre como con Navarro Tomás (véase arriba), y segundo, que lo menos regular o convencional sigue siendo la cesura desaparecida, muy suave o incluso doble: “El concepto de la cesura, como factor demarcativo, se desvanece y queda sustituido por otras formas más difuminadas de ‘cesuras móviles’ o ‘cortes’ que se introducen en el verso, acá y allá, de acuerdo con las cesuras semánticas y sintácticas, a las que el ritmo se adaptaría disciplinadamente sin ofrecer resistencia alguna” (Ibíd., pág. 88). Además, aunque semánticamente fuese posible, sería “violento y hasta brutal” introducir la cesura entre estos dos hemistiquios (Maldonado de Guevara en Ibíd., pág. 88): **“El chorro de agua de | Verlaine estaba mudo”* (Darío)⁵. Es decir, que la que engloba las distinciones más esquemáticas pero respeta la pragmática del verso es la intuición rítmica, propuesta por Leopoldo de Luis, que consta de la “distinción práctica entre lo que podríamos llamar el *esquema* general del verso y la *recepción* concreta del mismo” (Luis en Ibíd., pág. 89). Claro está que las mínimas retenciones rítmicas están intuitivas sintáctica y semánticamente; en el ejemplo citado: “El chorro de agua (|) de Verlaine (|) estaba mudo”.

2.2.3 Rubén Darío y el alejandrino modernista

Cuenta Darío en su autobiografía: “de la lectura [...] de los alejandrinos de [Hugo] que Gavidia el primero, seguramente, ensayara en castellano a la manera

³ En cualquier caso, la explicación más común y corriente continúa siendo que el “e muet” francés, que cae, como sabemos, delante de la cesura, se conservó en español como otra sílaba. Prácticamente no es posible que el alejandrino español, aun siendo “a la francesa”, contenga menos de trece sílabas métricas.

⁴ Nótese la coincidencia con el alejandrino melódico: 3.6.10.13 en comparación con 3.6+3.6.

⁵ Hay que tener en cuenta el desarrollo del alejandrino francés a partir del “Grand siècle”: no solo a Boileau, que en su *Art poétique* escribió “Que toujours dans vos vers, | le sens coupant les mots / Suspende l’hémistiche, | en marque de repos”, sino también a Hugo, que esquemáticamente mostró la transición formal del alejandrino francés en el Romanticismo, empezando por “Nous faisons basculer | la balance hémistiche” y terminando por “L’alexandrin | saisit la césure, | et la mord” e incluso muy explícitamente: “J’ai disloqué | ce grand niais | d’alexandrin” (“Quelques mots à un autre”, *Contemplations*). Recordemos al mismo Verlaine, quien dijo “de la musique avant toute chose”, y su alejandrino reconocido “De la douceur, | de la douceur, | de la douceur” que en efecto se compone de tres unidades tetrasilábicas. En definitiva, y como se verá más adelante, los cambios formales operados en el alejandrino español andaban *grosso modo* por un camino paralelo, aunque tardío.

francesa, surgió en mí la idea de renovación métrica que debía ampliar y realizar más tarde” (Darío en Alatorre, 2001: 391). Pero por mucho que Rubén Darío, maestro acreditado de casi todos los poetas españoles de la época, contribuyera a la dispersión de la “liberalización” del verso, sus alejandrinos siguieron siendo hasta muy tarde tradicionales, al pie de la letra. “Rubén Darío aprendió despacio. En 1885 escribió su largo poema “Victor Hugo y la tumba” en alejandrinos, pero plenamente zorrillescos⁶,” comprueba Alatorre (Ibíd.). Efectivamente, en el mismo *Azul* ..., pilar del Modernismo, no encontramos sino el alejandrino trocaico o yámbico: “Es algo formidable que vio la vieja raza / robusto tronco de árbol al hombro de un campeón.” Solo acepta Darío el acento en sílabas impares cuando el verso es extrarrítmico: “y en sus palabras tiene | perfume, alma, color” (4.6+2.3.6). En cuanto al alejandrino a la francesa, este será introducido en *Prosas profanas*.

La reforma más subrayada de Rubén Darío, no obstante, es el alejandrino melódico. No es que esta forma fuera introducida exclusivamente por la pluma de Darío, pero es verdad que él la “institucionalizó” como modalidad modernista del alejandrino. Empieza así la *Sonatina*: “La princesa está triste ... ¿Qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa.”

Sus discípulos y admiradores, en cambio, incluso empezaban a escribir experimentando. Los experimentos y renovaciones venían en olas: Navarro Tomás (en Alatorre, 2001: 384) observa que el abandono del alejandrino de acentuación regular “puede servir para calcular la fecha de algunas poesías”. Al mismo tiempo advierte que hubo una excepción muy emblemática que se mantuvo fiel a la modalidad zorrillesca: Antonio Machado.

3. La poética machadiana entre el fondo y la forma

Cualquier distribución de la trayectoria artística de un poeta es un acto arbitrario con fines más o menos prácticos, o didácticos, de los que saca provecho la historia literaria en un nivel más común y generalizado. Sin embargo, ya que un repaso de la cronología global parece inevitable, nos serviremos de la que propone Pedraza Jiménez (1981: 375), con la síntesis sinóptica de la evolución poética de Antonio Machado: 1. Intimismo simbolista (en el que se siguen la orientación hacia el Modernismo y luego la depuración de esta corriente), 2. Castellanismos regeneracionista, 3. Poesía filosófica y folclórica, 4. Prosa filosófica y 5. Escritos de guerra civil.

Nos centraremos en las dos primeras etapas y la cuarta, cuando se produjo el texto que resume las ideas del poeta que venían acumulándose y se habían reflejado también en sus obras anteriores – *Juan de Mairena*.

⁶ Al llegar a Madrid en 1892, Rubén Darío incluso fue presentado a José Zorrilla, al que el poeta nicaragüense – creía ya muerto (Gibson, 2006: 87).

3.1 Antonio Machado modernista

3.1.1 Un Modernismo “mal comprendido”

“Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu,” escribió don Antonio en el prólogo a la edición de sus poesías en 1917 (Machado, 2007: 73). Nos puede extrañar que su misma poética modernista fuera un desvío dentro de la corriente modernista; según iremos argumentando, incluso podríamos defender que el Modernismo de Antonio Machado había sido un Modernismo equívoco e internalizado (durante aquella breve temporada) únicamente por haber sido mal comprendido.

Mencionemos en primer lugar los alejandrinos del reconocido *Retrato*, al que volveremos en el siguiente apartado y que es la síntesis autobiográfica del poeta. Describiendo su producción artística juvenil, Machado muestra desdén por el Modernismo: “Adoro la hermosura, y en la moderna estética / corté las viejas rosas del huerto de Ronsard; / mas no amo los afeites de la actual cosmética, ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar”⁷. Continúa añadiendo: “Desdeño los romances de los tenores huecos” (paráfrasis ingeniosa de los maestros modernistas), “y el coro de los grillos que cantan a la luna. / A distinguir me paro las voces de los ecos, y escucho solamente, entre las voces, una.” Sin lugar a dudas, es la superficialidad del larpurlartismo que tanto desdeña, a pesar de haberse tomado por modernista una vez. Pero su búsqueda de lo auténtico no es un casticismo *ante litteram*, es más bien el proceso de ir formando una poética propia tanto al individuo como a la colectividad castellana, fuertemente arraigada en Machado. “¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera / mi verso como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada.” Quizás ya la manifestación explícita de su idea transcendental sea paradójica porque la deja escrita en alejandrinos: en la forma reintroducida y admirada por el Modernismo, Antonio Machado, supuesto heredero de ello, exige que se someta la perfección formal (“el docto oficio del forjador”) a la esencia firme y fiel (“la mano viril”).

Asimismo encontramos, a propósito de la frivolidad formal, un comentario del profesor apócrifo Juan de Mairena, alter ego literario de Antonio Machado. “Huid del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad. Pensad que escribís en una lengua madura, repleta de *folklore*, de saber popular, y que ése fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos” (Machado, 2009/I: 126). “La originalidad” en este caso queda un poco ambigua; lo que a Mairena le suena bien retóricamente, en realidad no es ni más

⁷ Todos los versos de Antonio Machado que citamos en este trabajo son de sus *Poesías completas* publicadas por Espasa Calpe (véase la bibliografía), así que por causa de claridad y concisión no alegaremos la fuente.

ni menos que un fondo digno de ser la poética de Machado. Efectivamente, lo original se encuentra a medio camino hacia lo individual, lo cual tampoco vale para alguien que cree en la nobleza colectiva de su pueblo, si bien prefiere alejarse de reacciones militantes a lo palpitante en su época. Podríamos considerar la originalidad que forma parte de su poética como “su prevención a la nueva poesía, cuyo pecado es aquel individualismo, aquella dificultad intelectual que privilegia por sistema singular sobre lo genérico: y esto – lo común, lo colectivo – es el único camino para una poesía lírica profundamente humana” (Mainer, 1983: 157).

3.1.2 El alejandrino modernista de Antonio Machado

Siguiendo la edición más reciente de sus poesías completas⁸, y suponiendo que más o menos tal fuese la cronología de su composición, el primer alejandrino aparece en *Soledades*: “En una tarde clara y amplia como el hastío”. Llama nuestra atención que en cuanto al registro no se distingue mucho de lo que posteriormente será elogio al paisaje castellano (en *Campos de Castilla*: “Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.”). A lo largo del poema (intitulado “Horizonte”) detectamos un rechazo bastante rudimentario de la cesura; un sintagma nominal (sustantivo y epíteto) tiende a unir los hemistiquios: “y más allá la alegre (l) canción de un alba pura”. La lectura en voz alta revela la estructura tripartita del verso.

El segundo poema que mencionaremos lleva el título “Preludio”. Por mucho que haga pensar en la “Sonatina” de Darío, sus colores, sus sabores y su melodía se encaminan hacia una belleza perfectamente concreta, o bien, concretizada a guisa de un alejamiento premeditado del esteticismo: “A grave acorde lento de música y aroma, / la sola y vieja y noble razón de mi rezar / levantará su vuelo suave de paloma, / y la palabra blanca se elevará al altar.” La *noble razón* llegará a ser aún más evidente, pero en esta fase sobre todo hay que observar lo frecuentemente que Machado juega y manipula con metáforas cliché del Modernismo: “bajo el azul monótono, un ancho y terso río”, “¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia” (de “Elegía a un madrigal”).

3.1.3 Rubén Darío y Antonio Machado

¿Encontraría don Antonio en el Modernismo rubendariano lo que se le había escapado a don Rubén? Tal vez deberíamos volver a averiguar lo que estiman ciertos autores, entre ellos Juan Ramón Jiménez: que huellas de la influencia de este poeta siguen reapareciendo en la poesía de Antonio Machado hasta su último verso (Albornoz, 1986: 248). Por lo menos parece necesario distinguir las dos facetas de la “huella”: la influencia directa y “la admiración incondicional” (Ibíd.,

⁸ Véase la bibliografía.

pág. 250)⁹. Es mucho más preciso decir que Darío fue importante para Machado como figura, y no como portador de nuevos ideales.

“Esfuerzos por salir de la tradición de Rubén Darío contaban ya en los balances personales de algunos poetas de la promoción de fin de siglo¹⁰. Nuestro conocido Antonio Machado había depurado [...] el sistema presentativo del simbolismo hasta acenderlo en fórmulas mucho más enigmáticas y mucho menos coloristas [...]” (Mainer, 1983: 193). Pero Antonio Machado jamás expuso desengaño o incluso desprecio hacia Rubén Darío, ni mucho menos; hasta retomó, en homenaje a él, la pluma modernista. Y lo hizo de tal manera que probó no solo su habilidad y su conocimiento teórico, sino también lo que llama Varela Merino (2005: 232) “el arte consciente de Antonio Machado”. Empleó el alejandrino, que había conocido mayormente a través de Darío. Además, lo ajustó al único ritmo del alejandrino que Darío se había permitido esquematizar y tomar por suyo: a la base melódica que a menudo termina por “suavizarse” en el alejandrino *a la francesa*. El poema “A la muerte de Rubén Darío” con versos “Si era toda en tu verso la armonía del mundo / ¿dónde fuiste Darío la armonía a buscar? / Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares, / corazón asombrado de la música astral,” (1.3.6+3.6 / 1.3.6.+3.6 / 3.6+3.6 / 3.6+3.6) manifiesta una (casi molesta) regularidad melódica.

Ahora bien, la devoción artística al poeta como figura no significa una coincidencia ideológica. Machado, quien “parece ver en Darío el precursor de una poesía ‘que hoy vuelve a humanizarse’” (Ibíd., pág. 251), fue artista por y para el humanismo.

En algo sí que siguen coincidiendo el modernista Darío y el Machado casticista, y es un hecho que a menudo se nos escapa. Ian Gibson, biógrafo de Antonio Machado, señala que “estimulado por sus lecturas de los simbolistas franceses, sobre todo de Verlaine y de Mallarmé, en el fondo el nicaragüense tenía razón al decir que no hacía más que desarrollar tendencias y posibilidades que ya existían en la poesía castellana” (Gibson, 2006, 99).

⁹ No intentamos rechazar la tesis de Albornoz (véase la bibliografía) de que la presencia de Darío sea innegable (inclusive) en el último verso escrito por Antonio Machado – que además es un alejandrino melódico: “Estos días azules y este sol de la infancia.” No obstante, estamos relativizando el hecho de que estas imágenes sean un fondo esencial en su poesía (tanto temprana como tardía) y solo podemos añadir a la admiración innegable el elemento de la nostalgia.

¹⁰ El mismísimo fenómeno atormentaba a los románticos franceses en relación con Victor Hugo, hasta el punto de desarrollar hacia él una actitud más o menos edípica. El miedo de no poder alcanzar su maestría dio motivo a la negación total de su herencia poética, de sus tendencias y de supuestos paralelismos entre ellos y el gran poeta romántico.

3.2 El castellanismo regeneracionista

3.2.1 La Generación del 98

Pasando a la segunda etapa de la trayectoria artística de Antonio Machado constatamos que, contrariamente a las raíces modernistas en su poesía, la preocupación por “su” España, o, mejor dicho, por su Castilla, salen muy pronto de los límites aprendidos e impuestos por un tal movimiento. Claro está que el ensayo de Miguel de Unamuno *En torno al casticismo* fue un paso considerable en la formación del espíritu nacional. En el movimiento cuyos representantes más importantes fueron Azorín, Baroja, Maetzu y Unamuno se mezclaban el radicalismo, el europeísmo, el nacionalismo, el intimismo, etc., de ahí que en torno a la idea principal se produjesen varias paradojas. El lema “Noli foras ire: in interiore Hispaniae habitat Veritas” fue introducido por Ángel Ganivet, precursor simbólico de la Generación 98. Se trata de una cita modificada de Santo Tomás de Aquino: “Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore Homine habitat veritas” (De vera religione, XXXIX, 72). Primero, Unamuno defendió el cosmopolitismo, que de hecho había sido, aunque solo por los placeres de la mundanidad, una cualidad modernista. Enseguida, negó la posibilidad de que la europeización pudiese salvar a España de un callejón sin salida; sobre todo se opuso al modelo francés. Finalmente, casi regresó a la cita original (“in interiore Homine ...”) en *Del sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo*. Joaquín Costa, político e historiador, insistía en que “el gran problema español actual es el de *nivelarnos* con Europa” (Costa en Gibson, 2006: 132) y el sociólogo más importante de la época, Manuel Sales y Ferré, sostuvo que “el medio es necesariamente más fuerte que el individuo” (Ibíd.), lo que repite, varios años después y, por haberlo experimentado, con un minúsculo sarcasmo Juan de Mairena: “La patria [...] es, en España, un sentimiento esencialmente popular, del cual suelen jactarse los señoritos” (Machado, 2009/II: 32).

Machado no solo estaba al tanto de los temas actuales, sino que al principio participó en las polémicas como publicista; sospechamos, no obstante, que este oficio suyo poco conocido, pudiera ser en aquel entonces un modo de entrar en la prensa para establecer contactos y publicar sus poesías. Fue su hermano Manuel el más activo y prolífico en la prensa y en la política, y por esta última los caminos de los dos hermanos terminaron divergiendo. Al redactar las sentencias y donaires de su profesor apócrifo, Antonio Machado puso estas palabras en boca de su alter ego: “Estos jóvenes –Mairena aludía a los que hoy llamamos veteranos del 98– son [...] españoles españolísimos, que despiertan más o menos malhumorados el grito de: ¡sálvese quien pueda!” (Ibíd., pág. 31).

3.2.2 La filosofía y la retórica del profesor apócrifo Juan de Mairena

Ya desde el punto de vista narratológico es sugestivo poner una idea o un texto entero en boca de un autor inexistente; en el caso de Machado fácilmente lo

consideramos como intertextualidad narratológica con *Don Quijote*. Antonio Machado, que fue involucrado en la vida intelectual y cultural española, a lo mejor se decantó por esta forma para disminuir la importancia de su implicación. O, por otra parte, para poder excusar las divergencias líricas en el texto que limita a la vez con ensayo literario y discurso científico. Incluso se empeñó en reseñar puntualmente la biografía y la bibliografía del profesor de gimnasia Juan de Mairena, cuyos comentarios ingeniosos y agudos sobre filosofía, política, cultura, arte, literatura, etc. “recopiló” en este libro.

La relevancia del alter ego de Antonio Machado para nuestra investigación es doble: comunicándonos que hemos de entender al hombre como “ser en el tiempo” significa un acuerdo general con la existencia de la sustancia y del contexto a través del que la sustancia se transmite. Pero sobre todo debemos tener en cuenta que Machado se aprovecha de las palabras de Mairena para rechazar la complicación superflua del lenguaje literario que se estaba reimponiendo con el Modernismo.

En definitiva, Juan de Mairena abre dos campos fundamentales, la filosofía y la retórica, y no es por pura casualidad que haga resaltar estas dos facetas fuertemente entrelazadas de la labor artística o intelectual: el qué y el cómo del lenguaje poético. “Porque no existe exacta conmensurabilidad –dice Mairena– entre el sentir y el hablar, el poeta ha acudido siempre a formas indirectas de expresión, que pretenden ser las que directamente expresen lo inefable.” (Machado, 2009/II: 212) En nuestros términos: el *fondo* y la *forma*.

4. Un alejandrino transcendental

4.1 El alejandrino en *Campos de Castilla*

4.1.1 El fondo

Al haber visto en detalle cuál fue el “estatus poético” del verso alejandrino en aquella época y cómo cabía en la concepción del *techné*, podemos ir relacionándolo finalmente con el fondo ideológico que acabamos de exponer. Hemos escogido *Campos de Castilla* para estudiar más precisamente la unión del fondo y la forma en la lírica machadiana, puesto que coincidimos con la observación de que estas poesías presentan “intentos de convertir la poesía lírica en ambiciosa crítica cultural y valiosas muestras de un mundo intelectual que se ha enriquecido mucho, conservando aquella condición de hombre ‘misterioso y silencioso’” (Mainer, 1983: 155).

Se abren *Campos de Castilla* con “Retrato”, autobiografía lírica del poeta en alejandrinos heroicos. Son versos que emiten la noble sencillez de su autor y predicen en qué tono serán los versos venideros. No será nada erróneo que “a quien el campo dicta su mejor lección es al poeta” (Machado, 2009/I: 219), según dice Mairena. Opinamos que el toque autobiográfico tiene importancia para nuestro

trabajo por el entorno que nos dibuja: en el poema sale sin ambigüedades con qué se quedó Machado y a qué renunció.

Sigue “A orillas del Duero” con uno de los veros más conocidos y citados de Machado: “Castilla miserable, ayer dominadora”. A través de un ritmo bien preciso e igualado, se nos abre un triángulo dramático. No hay nada, en los primeros catorce versos, que indique la “filípica contra la decrepitud de la Castilla actual” (Gibson, 2006: 183), pero al terminarse el lenguaje rural, concreto y rudimentario, con una densidad metafórica va aumentando el dramatismo que, sin embargo, jamás desborda los límites del refinamiento civilizado, es decir, que no entra en pleonasmos ni en patética, aun transmitiendo un mensaje fortísimo. El verso obtiene dimensiones épicas, Machado retrocede en la historia¹¹: para salir de un callejón sin salida (donde se encontraba la España de aquel entonces), hay que ir hacia atrás. Allí empieza el elogio a Castilla – que, como dirá Machado en otro lugar, “hizo a España”: “Soria es una barbacana, / hacia Aragón, que tiene la torre castellana”. Luego exhibe el marchito esplendor de España, “La madre en otro tiempo fecunda en capitanes, / madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes”, empezando por la Edad Media: “Castilla no es aquella tan generosa un día, / cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía, / ufano de su nueva fortuna y su opulencia, / a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;” y pasando a la época de los Reyes Católicos: “o que, tras la aventura que acreditó sus bríos, / pedía la conquista de los inmensos ríos / indianos a la corte, la madre de soldados, / guerreros y adalides que han de tomar, cargados / de plata y oro, a España, en regios galeones, / para la presa, cuervos, para la lid, leones.” Son palabras que resuenan, bien que diga el autor: “Mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al libro primero de Moisés, llamado *Génesis*” (Machado, 2007: 75). Estará esperando la génesis de la España humanizada cuya esencia fue y volverá a ser Castilla. A pesar de que habla de guerreros y capitanes, su espada civilizadora sigue siendo un verso bien compuesto y, por muy melódico que sea, realista en cuanto a su contenido, ya que “la maestría de Machado está en haber sabido poner ante nuestros ojos una realidad a la que él ha convertido en fuente de belleza” (Alvar en Machado, 2007: 29). Tampoco falta el espíritu anticlerical debido, entre otro, a la larga tradición familiar. A “filósofos nutridos de sopa de convento” añade el tañido de la campana que llama a la oración como

¹¹ Compárense los reproches contra España con la problemática que predecían autores de la época dorada, por quienes Machado y sus contemporáneos sentían una inmensa admiración, p. ej. Quevedo en uno de sus sonetos: “Muerte infeliz en Portugal arbola / tus castillos; Colón pasó los Godos / al ignorado cerco de esta Bola; // Y es más fácil, oh España, en muchos modos, / que lo que a todos les quitaste sola, / te puedan a ti sola quitar todos” (F. de Quevedo (1996): *Poesía varia*, James O. Crosby (ed.), Madrid, Cátedra, pág. 163).

ilustración del poder que todavía ejerce la Iglesia sobre el pueblo español. Pero hemos de admitir, y es de gran relevancia, que un mejor avenir está predicho al final: “Hacia el camino blanco está el mesón abierto / al campo ensombrecido y al peñascal desierto.” Un futuro más claro, la esperanza de abrirse hacia el exterior, incluso la paradoja del mesón abierto, puesto que pocos versos más arriba solo hay “decrépitass ciudades, caminos sin mesones”, lo que asimismo advierte Gibson (2006: 187).

Los alejandrinos “castellanistas” se siguen a lo largo de *Campos de Castilla*. “Por tierras de España” funde casi orgánicamente al hombre con el campo, sosteniendo que la desdicha está arraigada en la tierra debido a crímenes del hombre. Nos debería extrañar que Machado se permitiera parábolas bíblicas en tal ocasión: “-no fue por estos campos el bíblico jardín- / son tierras para el águila, un trozo de planeta / por donde cruza errante la sombra de Caín”.

Detectamos que el uso del alejandrino sigue un cierto esquema, por eso estimamos que Machado lo eligió con la intención de transmitir un rasgo de su poética, o sea, para poder involucrar en su estética su pensamiento político-cultural. No hay poema suyo en alejandrinos en *Campos de Castilla* (donde destaca su castellanismo humanista, sometido, hecho acreditado, al empuje ideológico otorgado en aquella época) que no revele tendencias civilizadoras que, aún más, van dejando de ser castellanistas para pasar al nivel global.

4.1.2 La forma

Hemos probado bajo 3.1.2. que el verso de Antonio Machado revela una idea subyacente: la naturaleza del espíritu condiciona el cuál y el cómo del verso. Total, la única conclusión del análisis formal que tenemos que respetar es *el arte consciente* que terminó por convertirse en el *modus vivendi* poético de Antonio Machado. Diríamos que escoger el alejandrino fuera para él verter el mensaje en la forma que es ella misma un mensaje. Además, lo hace en palabras bien sonantes, sencillas y en su profundidad, por poco que parezca, metódicamente elegidas por estar saturadas de sentido. A este propósito dijo Juan de Mairena: “-Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: ‘Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa.’- El alumno escribe lo que se le dicta. -Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético-. El alumno, después de meditar, escribe: ‘Lo que pasa en la calle.’

Mairena. -No está mal. (Machado, 2009: 75). Cabe alegar algunos estudios pragmáticos¹² sobre la poesía de Antonio Machado porque revelan, desde el punto de vista lingüístico, un acuerdo perfecto con nuestro análisis. “El lenguaje de Machado

¹² En términos de la pragmática, sugerimos que se considere el alejandrino en la poesía de Antonio Machado como ejemplo de *implicatura*, por lo cual entendemos “una información que el emisor de un mensaje trata de hacer manifiesta a su interlocutor sin expresarla explícitamente” (http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/implicatura.htm, 5/9/2011).

es simple por lo que se refiere a la sintaxis pero en el fondo muy complejo ya que esta misma sencillez formal es reflejo de un gran esfuerzo creador y una reflexión profunda que Machado ha debido de realizar. En realidad no le preocupa la palabra en sí, sino en cuanto materia fundamental del poema” (Pihler, 2003: 106).

El verso alejandrino encierra la época en la cual Castilla se desató del yugo y comenzó a florecer, y justamente de la línea de retos y de victorias proviene la inspiración histórico-épica sobre la que Machado apoyó el proceso poético que volvería a su pueblo el esplendor perdido hace mucho tiempo. Su alejandrino, con las pocas excepciones mencionadas que tienen un motivo perfectamente analizable, es de base heroica y emana un espíritu tradicional, incluso tradicionalista, y de fortaleza poética, originándose en el *Libro de Alexandre*: “Mester traigo feroso non es de juglaría / mester es sin pecado, ca es de clerecía, / fablar curso rimado por la cuaderna vía / a sílabas cunctadas, ca es grant maestría.” No obstante, este alejandrino militantemente suave pero firme atestigüa una gran sublimidad: el uso del lenguaje se somete a los efectos producidos por la forma del verso y al fondo poético, que es tanto el fundamento como el auge de esta trayectoria artística.

4.2 El poder civilizador del arte

Queda por preguntarse cuál es en su integridad y en su origen este fondo poético, como lo hemos llamado, que debía ser concebido dentro de un ámbito profundamente humanista. “Antes de escribir un poema –decía Mairena a sus alumnos– conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo. Terminada nuestra labor, podemos conservar el poeta con su poema, o prescindir del poeta –como suele hacerse– y publicar el poema; o bien tirar el poema al cesto de los papeles y quedarnos con el poeta, o, por último, quedarnos sin ninguno de los dos, conservando siempre al hombre imaginativo para nuevas experiencias poéticas” (Machado, 2009/I: 188). Tan pronto como olvidamos los lugares comunes que clasifican (lo que ya de por sí es un término peligroso) a Machado primero como heredero del Modernismo y luego como castellanista liberal, la respuesta es fácil. Contrariamente a su estética clasicista (volviendo a citar lo que hemos expuesto bajo 3.1.1.: “Huid del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad”) cuyos valores supremos son la noble razón y la sencillez refinada y depurada de superficialidades, por lo que a la ideología se refiere en Machado constatamos huellas de ideales románticos. El hombre al que le encantaba pasear solo por el campo transmite su otorgado castellanismo, fundador nacional, con el arte, no con el discurso político. Sus palabras penetran y permanecen por ser bellas y por sonar bien, no por ser militantes, en sus ojos la cultura reunía la nación. “Lo que [Antonio Machado] buscaba era ‘la culturización de las masas’, haciendo accesibles a ellas –eso sí– los logros más altos de las artes y la inteligencia” (Zubiría, 1998: 87).

A esto hubiera respondido Victor Hugo: “Le moi des grandes âmes tend toujours à se faire collectif” (Hugo en Millet, 1993: 68), y nuestra hipótesis es que

justamente tal fue la gran idea que Antonio Machado tenía en mente. Son ideas en ningún modo nuevas y tampoco son exclusivamente francesas; las habrían encontrado y reelaborado en los entornos intelectuales durante la época del Romanticismo, cuando la libertad individual y el espíritu nacional iban mano a mano. Pero sí que Hugo las usaba con fines artísticos y políticos bastante entrelazados, y si llegaron a popularizarse, fue gracias a él.

La conmoción y la compasión, según él, son incitadas por el arte, y la razón, que distingue al hombre de lo demás, es sensible a la belleza, aunque no lo percibamos o no lo admitamos. “L’amélioration humaine et terrestre est une résultante de l’art, inconscient parfois, plus souvent conscient” (Hugo en Millet, 1993, 125). Por consiguiente, el arte civiliza y humaniza; hace que el ser humano no solo sienta sino también reflexione sobre la emoción y sobre los actos que esta condiciona. “L’art émeut. De là sa puissance civilisatrice,” dice Hugo.

4.3 El fondo y la forma – el alejandrino entre el significado y el significante

Suponiendo que el fondo poético, vertido por vía del acto creativo en poesía, pertenezca más bien a la pasión del oficio artístico, y que la forma en el proceso creativo sea de índole más bien razonada, podemos decir que la idea que quiere transmitirse está concebida justamente por la relación entre estas dos facetas. La poesía, hecho acreditado, es un tipo de mensaje cuya intención es también disminuir la distancia arbitraria entre el significante y el significado. El significante en nuestro caso es la forma, y el significado es el fondo. Del mismo modo que, por ejemplo, con “El rumbo con que rueda la ronca tempestad” José Zorrilla trató de borrar la distancia entre los truenos y el hecho de estar describiéndolos, y del mismo modo que con “En el silencio solo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba”¹³ Garcilaso de la Vega acercó el lado fónico del verso a la colmena – imagen transmitida por su contenido, Antonio Machado al decir “Castilla no es aquella tan generosa un día, / cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía” mostró la unanimidad de la forma, alejandrino, y del fondo, preocupación por su pueblo y por Castilla, afín de insistir en la posibilidad y en la necesidad de que el arte se haga el poderoso civilizador de España – por dos razones. Primero, por ser refinado y noble, aunque sencillo y accesible (“l’art émeut”) en su fuerza civilizadora. Y segundo, por ser elogiador de Castilla, la cual hace siglos, apoyando a Colón, expulsando a los árabes y lanzando la primera gramática de la lengua castellana, logró concebir la España moderna.

“Il faut le fond, et il faut la forme. Le débat sur l’utilité du beau et sur l’art pour l’art aboutit chez les romantiques, et en tout premier lieu chez Victor Hugo, à une critique du dualisme de la représentation, de la distinction du fond et de la forme [...]” (Millet, 1993, 89). El gran logro de Antonio Machado fue precisamente el

¹³ En ambos casos la cursiva es nuestra.

vínculo de la forma y del sentido (del fondo), o bien, como constata Millet en el caso de Hugo: “l’indissoluble lien de la forme et du sens: [...] l’identification de l’art pour l’art et de l’art pour l’homme” (Ibíd.). Probablemente esto se debe al hecho de que Machado hubiera conocido de cerca los dos extremos estéticos, el larpurlartismo modernista (“l’art pour l’art”) y el militante purismo casticista (“l’art pour l’homme”), sacando una cierta idiosincrasia de cada uno y elaborándola luego de acuerdo con su propia poética.

5. Conclusión

Hemos demostrado que la trayectoria poética de Antonio Machado seguía el modelo de un arte consciente. Esta consciencia, llamada por él “la noble razón”, se reflejaba en los niveles tanto ideológico como formal, lo cual atestiguan, entre otros, los versos destinados a Rubén Darío junto a las precisiones métricas operadas en ellos. El procedimiento que hemos utilizado de hecho es un estudio pragmático sobre la métrica, de aquí que opinemos que el sentido de la forma va más allá del esquema métrico del verso. Las modalidades y las modificaciones del alejandrino utilizado por Antonio Machado y su acuerdo esquemático con el contenido presentan un maravilloso reflejo de tal trámite. Son muestras de la implicación directa del fondo en la forma. El caballo de batalla de Antonio Machado efectivamente podría trotar en alejandrinos.

Con respecto a la poética expresada en sus obras literarias, hemos probado que Machado coincidió en numerosos rasgos con los conceptos estéticos y político-culturales que tienen sus raíces en la época (prer)romántica. Entendemos como su fondo artístico la idea de que su arte será al mismo tiempo un arte civilizador y un arte elogiador de Castilla – y estas son dos vías por las cuales la España de aquel entonces hubiera podido salir, según Machado, del callejón sin salida.

La investigación de la implicación de lo formal en la poética machadiana, en su concepción y su percepción, nos conduce a una idea de ningún modo nueva, aunque perfectamente aplicable a las cuestiones de la época moderna: el poder civilizador del refinamiento artístico, cuyas dos caras son tanto el fondo como la forma.

Summary

The article treats the alexandrine verse in Antonio Machado’s poetry. The author parts from the hypothesis that its use in this particular case is conditioned by ideological grounds of Machado’s poetics. Through a metrical analysis of the Spanish alexandrine, its varieties and modifications, applied to Machado’s poetry, the author proves the poet’s technical and formal consciousness even – and especially – by choosing and modifying the alexandrine as a form otherwise firmly established and widely used. The author claims that it acquires an additional sense, an ideological dimension which is associated with the verse itself as a form, and only then with its content. The choice of alexandrine and its modifications as well

as the message transmitted by it can be schematically perceived as direct references to the medieval era, to the withered splendour of the Spanish Golden Age, and to the dominancy of Castile as the founder of the modern Spain. Furthermore, these politico-cultural tendencies, manifested through formal implications in Machado's poetics, in its conception and perception, reveal an ideology largely praised and theoretically elaborated amid the romanticism, even though perfectly applicable to the contemporary age: the civilising power of art.

Bibliografía

- ALATORRE, A. (2001): "Avatares del verso alejandrino". In: *Nueva revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, vol. XLIX, núm. 2, págs. 363 – 407.
- ALBORNOZ, A. de (1986): "Rubén Darío en el último verso de Antonio Machado". In: *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, núm. 15, págs. 247 – 254.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993): *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2001): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- GIBSON, I. (2006): *Ligero de equipaje*, Madrid, Santillana Ediciones Generales.
- MACHADO, A. (2007): *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.), Madrid, Espasa Calpe.
- MACHADO, A. (2009): *Juan de Mairena*, 2 t., Antonio Fernández Ferrer (ed.), Madrid, Cátedra.
- MAINER, J.-C. (1983): *La Edad de plata: 1902 – 1939: Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MILLET, C. (1993): *L'esthétique romantique en France. Une anthologie*. Paris, Pocket, col. Agora.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1956): *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, Syracuse University Press.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (1981): *Manual de literatura española. 8, Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*, Pamplona, Cénlit.
- PIHLER, B. (2003): "La experiencia de la temporalidad en cuatro poemas de Antonio Machado: propuesta de análisis lingüístico". In: *Verba Hispanica*, Ljubljana, Universidad de Ljubljana, núm. XI, págs. 93 – 108.
- TORRE, E. (2002): *El ritmo del verso*, Murcia, Universidad de Murcia.
- VARELA MERINO, E. et al. (2005): *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia.
- ZUBIRÍA, R. de (1998): *La dignidad del coraje*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

LA FANTASÍA EN EL ARTE LITERARIO (JULIO CORTÁZAR)

Ladislav Franek

Universidad Constantino el Filósofo

Si intentamos definir la literatura fantástica, tenemos que enfrentarnos con una serie de problemas relativos a la tipología de esta corriente específica y diferenciada. Es sabido que ese término puede ser estudiado desde diversas perspectivas epistemológicas y estéticas al tener en cuenta diferentes posiciones críticas e históricas. El número de las reflexiones en torno a este tipo de literatura, desarrollándose en el plano nacional y mundial, parece ilimitado y refleja los distintos aspectos psicoanalíticos, estructurales o sociológicos. En el marco de estudios de lo fantástico encontraremos asimismo cuestiones genéricas y culturales (la recepción del género fantástico con respecto al origen de los escritores, a su lugar en determinadas coordenadas históricas y geográficas, a los esfuerzos por liberarse del estrecho cauce de la literatura nacional, etc.) Por lo tanto, no es sorprendente que la literatura fantástica represente una de las investigaciones más frecuentes y productivas en cuanto a su esencia particular e innovadora. Sobre todo en relación con la literatura realista o costumbrista cuyos valores miméticos trata de aflojar de una forma más o menos radical.

En resumen, la función especial de lo fantástico consiste en la revaloración de la categoría espacial y temporal, en oposición con el determinismo positivista que veía en la creación literaria el papel primordial de la razón. Por lo demás, cualquier análisis pone de relieve, además de la poética individual de un escritor, la posición variada del lector quien lee obras fantásticas. Lo importante es su capacidad de penetrar en las intenciones deliberadamente ocultas e imprevisibles, el verdadero núcleo de obras fantásticas que resulta difícil, a primera vista, de captar y descifrar. Hay que decir que el autor mismo cuenta con la participación activa del lector-cómplice en su trayectoria vital. El diálogo constante entre escritor y lector se perfila muchas veces por el tejido mismo de la escritura, en numerosas reflexiones acerca del arte fantástica.

En ese contexto es necesario destacar la obra de Julio Cortázar quien es considerado con razón como uno de los máximos representantes de este género dentro de la literatura mundial. Sus cuentos, novelas o artículos ofrecen una clave que nos facilita el entendimiento de su poética aunque se trata más bien de unas notas sueltas y dispersas. Sin subrayar un planteamiento teórico, el escritor argentino explica en algunas líneas los aspectos básicos de su poética, sobre todo las relaciones entre lo real y lo fantástico o lo absurdo.

Al comentar una de las novelas de H. de Balzac (“Eugenia Grandet”) Cortázar dice que sus narraciones “son aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una deslocación desde lo cual lo sólido cesa de ser tranquilizador porque nada es sólido apenas se lo somete a un escrutinio vigiloso y sostenido” (Cortázar 1970: 262). Con esas palabras Cortázar quiere subrayar el modo más auténtico de entender la realidad haciéndolo no por vía racional y positivista que caracteriza a la literatura realista o tradicional. Al contrario, tiene la ambición de aceptar lo fantástico “para esperar lo inesperado”. En algunas ocasiones su búsqueda de un orden más abierto se refleja ya en las primeras líneas de su obra. En el cuento *Las armas secretas*, para insistir en lo excepcional, se sirve de una observación aparentemente banal: “Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama., que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas” (Cortázar 1990: 207). De nuevo vemos que describiendo la realidad que nos rodea, en vez de expresar ciertas ideas habituales, en las palabras se esconden “los agujeros” como un vacío de esta realidad. El único modo radica en traducir una realidad distinta e inesperada, en abrirse hacia “lo extraño”.

No es arbitrario descubrir en esta opinión cierta influencia del movimiento surrealista que en los años inmediatos a la Primera Guerra Mundial trataba de rechazar una concepción racionalista del mundo con todos los esquemas objetivistas y apriorísticos. Julio Cortázar, bien dotado de las raíces heterogéneas por su estilo inconfundible y original, se inspira en ese impulso liberador. Por consiguiente, utiliza los elementos por los cuales lo fantástico forma parte integrante de la realidad, y lo irreal o lo excepcional funciona como una manera no siempre revelada de “lo conocido”. En otras palabras, la tarea esencial de un escritor es reconocer la poesía como el camino más eficiente para llegar a una coincidentia oppositorum, a una síntesis de los contrarios que es el fin supremo del movimiento surrealista. Repitamos que André Breton, su portavoz, decía: “Todo induce a creer que existe cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente. En vano debería buscarse en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de poder determinar ese punto” (Cortázar 1990: 31).

Y es precisamente esta la meta que el autor argentino cree alcanzar, aunque de otro modo, en la mayoría de sus creaciones. Gracias a ello se pierden las diferencias básicas entre varios géneros literarios. “Pensar poético” supone que según esa concepción escribir poesía, prosa o ensayo significa un impulso creador similar que refleja el mundo caleidoscópico de la escritura cortazariana. A pesar de la diversidad temática, el escritor invita a su lector a que encuentre en el lenguaje, estilo o género todo lo que le convenga según sus gustos personales. Claro está que el carácter poético del escritor fantástico difiere de los objetivos estéticos y motivicos de la literatura tradicional, realista, romántica y simbolista. Una vez más se

atestigua que el camino hacia la unidad de los elementos dispersos contenidos en una obra real y a la vez fantástica exige ver en lo poético el factor ordenador de su estructura. El autor logra, así, abolir los habituales principios de la casualidad y del orden cronológico de narración. No obstante, la fuente misma de ese método globalizante enlaza más con la literatura romántica y simbólica. A diferencia de la poética realista dirigida en primer lugar a la descripción más o menos exacta y objetiva de la realidad, la estructura abierta de la obra cortazariana se apoya en una visión *sintética*.

Junto con el principio de simultaneidad se reaviva el papel desdeñado de la cultura oral, del lenguaje cotidiano. Es decir, todo lo que el escritor argentino supo heredar como un ser porteño con sus raíces melodiosas tan próximas al ritmo del blues o del tango. Lo poético es en ese sentido un medio natural y a la vez sumamente artístico. Contiene tanto los ecos de su propio origen argentino como sus ambiciones creativas, que en síntesis constituyen el núcleo específico de su cosmovisión. La lectura del libro llega a ser un acto de desciframiento de sus diferentes componentes que actúan siempre mediante las asociaciones a correspondencias intrínsecas, muchas veces ocultas o difícilmente perceptibles bajo una visión convencional.

Es sabido cuán importante era para cualquier escritor tradicional destacar uno y otro elemento, estético o temático, de su poética. Al incorporar el método caleidoscópico que tiende a superar la experiencia individual o autobiográfica se consigue un proceso de aproximación a la existencia humana en su totalidad. Prueba de esto son, por ejemplo, las novelas *Rayuela* y *62, Modelo para armar*, en las cuales caben varios mundos (París, Buenos Aires, Londres) bien que Julio Cortázar no deja de percibir su carácter particular, mental o cultural. Sin embargo, sentir de modo analítico y sintético esta ruptura o discrepancia no significa de ningún modo la imposibilidad de buscar reiteradamente una comprensión, un paso decisivo hacia la reconstrucción de ese “malentendido” cultural. Bien que el autor se siente solitario en su indagación sobreindividual, al percibir la incoherencia de diferentes mundos, está empujado por un deseo “imposible” de trascender las contradicciones que resultan infranqueables bajo una visión exterior. Es un mérito indudable de Cortázar que haya logrado vencer la dependencia “obligatoria” de los aspectos extraliterarios y que únicamente por esta vía afirmase el papel irremplazable de la creación literaria frente a otros métodos más “serios”, científicos o profesionales.

El concepto de simultaneidad temporal y espacial está vinculado en Cortázar con el concepto del *doble*. Si hemos mencionado el movimiento transversal por captar la naturaleza cultural e histórica de diferentes mundos, este deseo se encamina hacia una identificación extraña, una deseada unión del yo creador con los animales. En los primeros cuentos como *Axolotl* somos testigos de un encuentro revelador entre el protagonista como ser humano con el mundo natural. El pro-

tagonista va a visitar en París el acuario del “Jardin des Plantes” y sin saberlo se convierte en uno de esos peces que irradian especial interés por no poder expresar verbalmente su posición recíproca. Cuando se realiza una unión, no se observa, sin embargo, la plena integración del yo. Al contrario, surge una incomunicación entre los dos seres: el protagonista es ya un hombre-axolotl y resulta incomprendible para un visitante que lo observa fuera del acuario. A pesar de alcanzar las propiedades de un animal, su estado no le priva de la sensación de incomunicación o de aislamiento. El doble es, a decir verdad, un ser que quiere romper las barreras que lo separan de la realidad circundante, pero ese deseo interior resulta en definitiva un fracaso. Lo humano que espera transponer en el ser natural no llega a expresarse en una unión duradera. Se percibe más bien como algo pasajero o azaroso, como una tentativa “imposible” por ambas partes que constituyen el escenario complementario de la narración.

El movimiento de búsqueda del otro, el deseo de aproximación al prójimo se observa asimismo en *Rayuela*. En el personaje de Horacio conviven algunos dobles que encarnan varias abstracciones (la espontánea e irracional Maga, por ejemplo) y son inalcanzables mutuamente por el destino incierto de los exiliados que habían abandonado su patria, Argentina (unión Oliveira-Traveler).

Una novedad de Cortázar es el concepto de *figuras* o *constelaciones* porque las personas forman una unidad que renace y se disipa por el constante flujo de conciencia. Todo esto explica la técnica de multiplicidad, de los cambios de personas. La primera persona que domina en la narración pasa a la tercera persona y viceversa. Apuntemos que esos cambios fueron analizados detalladamente por László Scholz, uno de los mejores conocedores de la obra cortazariana. Según él se trata habitualmente del cambio de los puntos de vista. En el cuento *La Señorita Cora* “unas veces habla la madre a y otras se habla de ella, y lo mismo puede decirse con respecto al niño, a la enfermedad y al doctor. E intercalado con todo esto se suceden diálogos, reflexiones. En *Todos los fuegos el fuego* las distintas personas suponen varios enfoques de narración: el de un gladiador, de un espectador, de los bomberos, de la voz en el teléfono, del sueño de Marco, del gato de Jeanne, etcétera” (Scholz 177: 98).

De esta manera los personajes y sus caracteres resultan intercambiables. Es lo que dificulta la posición del lector para quien es indispensable no perder de vista los lazos siempre cambiantes que unen a los personajes, y orientarse lo mejor posible en una mezcla de acciones y reacciones que se repiten hasta el infinito. Lo esencial es la estructura, la forma misma de narración que no deja de tener cualidades de una obra polifónica por su papel re-creador y totalizador. Por lo tanto, el autor está sumamente interesado en la clase de lectores que saben penetrar en sus intenciones, sus hallazgos de la creación real y ficticia anti-normativa. Si, por una parte, Cortázar rechaza la descripción minuciosa y plástica de los caracteres o del ambiente en el que actúan, su narración atrae al lector por una

construcción y reconstrucción de los “puentes” aunque esos parecen muchas veces imperceptibles o condenados a la destrucción. El hombre no es bajo su óptica un ser constante, su carácter no depende de la posición bien determinada con respecto al lugar, al espacio, tiempo u origen. Y es natural que este tipo de narrativa exija enfretarse con el problema existencial del ser y de hallar siempre una respuesta correspondiente frente al cuadro multifacético de la vida humana.

Para conseguir esos fines hay que sacar a las personas de su contexto habitual y colocarlos en otros lugares. Lo mismo ocurre por el afán simultáneo con los objetos. Sin duda alguna, el resultado es una revalorización del lenguaje literario, una obsesión por “devolver al lenguaje sus derechos”. Si hemos hecho anteriormente unas referencias al estilo poético de Cortázar, tenemos que poner de relieve su papel primordial orientado a su uso, a su significación profunda.

Estas preocupaciones aparecen primordialmente en la época posterior de su creación artística, bien que en algunas ocasiones el autor mismo se pronuncia sobre ese tema en sus primeros cuentos o artículos. En uno de los artículos medita, por ejemplo: “El mismo hombre que racionalmente estima que la vida es dolorosa, siente el oscuro goce de enunciarlo con una imagen: la vida es una cebolla, y hay que pelarla llorando”. Recordemos la forma insólita de los soliloquios de Persio en la novela *Los premios* que están llenos del lenguaje poético. En vez de utilizar las ideas preconcebidas, cada frase suya expresa una visión analógica, diferente de los recursos novelescos habituales. Puede decirse que esa novela abre nuevas posibilidades para liberar el lenguaje de los esquemas y clichés. Para hacerlo con éxito, el escritor no se presenta solamente como un explorador o descubridor de las potencias ignoradas del lenguaje. Es asimismo alguien que se burla de la lengua convencional al valerse del recurso del *juego*.

Este objetivo se realiza con maestría excepcional en la novela *Rayuela*, que hace ver claramente la posición de los personajes moviéndose entre dos mundos (Buenos Aires, París). Por medio de una narración transversal niega Cortázar la seguridad de conseguir una única lectura de la novela. Si al inicio nos informa sobre el gran proyecto de construir un nuevo “edificio” literario bien premeditado, con todo un complejo de planes y reglas, como si procediera al revés: su aventura resulta opuesta a esta empresa fenomenal. Cortázar se burla en realidad de sus aspiraciones sobrehumanas. Pero lo que significa en el plano práctico un fracaso, se nutre simultáneamente de los recursos que prueban los horizontes inagotables de la literatura. Esta obra es de nuevo, en el espíritu del motivo de la búsqueda y del viaje que predominan, en general, en toda la creación hispanoamericana, un testimonio elocuente del aporte esencial del quehacer literario. Se puede concebir como un arma de defensa contra todo lo que bajo otra visión racional o lógica conlleva los atributos “irreflejados” y poco lúcidos de su propias limitaciones peligrosas. Basta recordar a modernistas como Rubén Darío o José Asunción de Silva o la actitud defensiva y antiformal de José Martí, junto con su admirable

papel de mediador cultural, basta echar un vistazo a cualquier libro poético de los románticos (José María Heredia y Heredia, Esteban Echeverría, Andrés Bello). Cada uno de ellos, al igual que Julio Cortázar, aunque de otro modo, estaban ante la misma pregunta: ¿qué tarea debemos cumplir en nuestra búsqueda plural, en confrontación con otros mundos soberanos o “asentados”? ¿Es posible actuar sin espíritu crítico, hallar una posición firme en medio del lugar inestable que resulta doloroso e imposible, una vez para siempre, de conquistar? Julio Cortázar perseguía el similar camino hacia un equilibrio con su entorno humano y, en vez de encontrarlo, se proponía al menos llenar ese “agujero” en un verdadero cruce interior de impulsos. En este momento es inútil reprocharle cualquier error o defecto porque su proyecto contenía por un movimiento reversible el acercamiento y el rechazo, la ironía y la autoironía. Acaso se debe añadir que el autor argentino, al igual que su compatriota Jorge Luis Borges, llevaba su trayectoria vital gracias al espíritu universal al punto extremo del conocimiento humano.

Todavía quedan algunas reflexiones en torno al lenguaje usado por Cortázar en sus cuentos o novelas. Es verdad que la incredulidad permanente tiene como consecuencia una revisión total de los recursos literarios, especialmente de la lengua. Su descontento se manifiesta sobre todo en el uso del habla oral, desprovista de toda intención ornamental o artificial. Es lógico que Cortázar, lejos de la introspección psicológica y de los procedimientos extraliterarios, haya abandonado la división tradicional entre los distintos géneros literarios. Utilizar el estilo poético significa que, según él, no existen las fronteras visibles entre poesía, cuento o novelas. Esos géneros suelen ser enriquecidos por los elementos visuales (dibujos o fotos) que favorecen la vista o se apoyan en la exploración de la tipografía (el uso de los paréntesis). Entre otros componentes especiales que demuestran la libertad creadora y el concreto universalismo del lenguaje se destacan las metáforas e imágenes inéditas, los neologismos, los términos de diferente categoría gramatical, las frases elípticas, el sinnúmero de las repeticiones o de las enumeraciones, la fragmentación de las frases, el uso frecuente de la onomatopeyas subrayando el tono corriente o coloquial, la mezcla del estilo conversacional y el culto, los argentinismos, el “lunfardo”, las palabras tomadas de otras lenguas, etc. (Dellepiane 1978: 227 – 228).

Del mismo modo que los dobles y las figuras, todos esos recursos apuntan a una ampliación vital del ser humano que se niega a encarcelarse en un lugar sólido, sin tener que observar las reglas formales y obligatorias para su conducta. Esa libertad pone en tela de juicio propiamente la denominación de “literatura fantástica” que utiliza Cortázar solo “por falta de mejor nombre”. Cualquier intento de nombrar el método usado por él debe evitar las formulaciones simplificadoras. Si no existe la división entre lo real y lo fantástico es que la realidad es más amplia. Por lo tanto, su modo de narración favorece la literatura que se desarrolla “al margen de todo realismo demasiado ingenuo”. Necesita al lector-cómplice que sea capaz de

descifrar a cada momento la ambigüedad de la realidad, su aspecto insuficiente y parcial desde un enfoque habitual.

El escritor es, según la concepción de Cortázar, el poeta que se parece al mago antiguo por captar la totalidad de las cosas y no los rasgos individuales considerados únicamente auténticos. La fragmentarización de la realidad lleva a otros niveles del conocimiento donde rigen las leyes de la metáfora, del símbolo y de la comparación como ocurre muchas veces en los juegos infantiles. Se sabe que los estudios antropológicos han subrayado la importancia del juego, su papel en la cultura. Johan Huizinga en el libro *Homo ludens* se propuso determinar la naturaleza del juego que rompe “con el dualismo racionalista, sus valores absolutos” (Huizinga 1957: 33 – 34). De la misma manera el juego, lo fantástico queda al margen de las categorías antitéticas de sensatez y necesidad, verdad y falsedad, bondad y maldad.

Este hecho explica más claramente la posición del escritor fantástico y la insuficiencia del lenguaje. No carece de interés analizar ahora esa posición en relación con los resultados de la lingüística moderna, ante todo con la conocida dicotomía saussuriana *lengua/habla*. Según esa concepción que se aplica a los estudios materiales de los textos sobre la base estructural y funcional se afirma la existencia arbitraria del signo lingüístico. Dicho con otras palabras, la relación entre el significante y el significado no supone ninguna relación inmediata entre las palabras y las cosas que las denominan. Una de las consecuencias de esa teoría es la omisión de toda referencia exterior a los valores simbólicos y metafóricos de un texto como lo postulaba la tradición metafísica del pensamiento humano. Se estudia el texto solamente como un hecho lingüístico y formal que comprende una estructura “objetiva”, definida por el sistema de las oposiciones binarias que existen dentro de la lengua. Se trata, pues, de un método científico en el que se apoyaban, por ejemplo, los principios de los formalistas rusos y, en cierta medida, los métodos utilizados por la ciencia eslovaca en el ámbito de la literatura (la oposición verso/frase en los estudios versológicos de Mikuláš Bakoš, el concepto paradigmático del estilo literario de František Miko que halló una aplicación productiva asimismo en la teoría de la traducción literaria de Anton Popovič).

Si se considera la obra cortazariana desde este punto de vista, se puede observar que la poética del escritor argentino está caracterizada por una posición *intermedia*. Por una parte, persigue la tendencia estructuralista o neovanguardista al rechazar el dominio de la significación en favor de la estructura dinámica, por otra parte, reanuda en gran medida con la tradición idealista por el afán de conservar todavía el sentido metafísico y metafórico de la existencia humana. De este modo, el escritor fantástico tiene que proceder a la destrucción del *todo solidario* que comprende la tradición simbólica del significado, ya que se da cuenta con lucidez de sus limitaciones en el acto de escribir literatura. La persistencia de lo real ampliado por lo fantástico está vinculada con el proceso creador en el que lo importante es desmontar la lengua, el texto, la obra y, simultáneamente, armar la

escritura mediante los elementos que son dispersos, fragmentarios o combinatorios. El escritor está inventando las asociaciones verbales y formales para “matar” el significado y reconstruirlo en otros niveles, pero sin perder absolutamente el núcleo ontológico y vital de su actividad literaria.

Para hacerlo Cortázar se sirve del lenguaje que contiene las distintas posibilidades de destruir el significado de las palabras o ensancharlo por el juego de asociaciones o correspondencias verbales. Es natural que la “teoría” cortazariana no requiera observar la rígida distinción entre “lengua” (*langue*) y “habla” (*parole*) como lo hace la lingüística moderna. Por otra parte, sería erróneo afirmar que el modo poético de narración no tomara en consideración el aporte considerable de la concepción arbitraria del signo lingüístico. Sin embargo, al ubicarse en el terreno artístico, Cortázar procede en reacción al sistema binario de las oposiciones verbales para superar el enfoque objetivista de las teorías estructuralistas. En ese sentido reacciona asimismo a un cierto “vacío” que la poética surrealista, cultivada en la Europa occidental, representaba en lo referente al despliegue libre de ficciones o fantasía.

El origen latinoamericano, su natural vitalidad existencial y multicultural, le ofrecía a Cortázar una fuente inagotable de recursos simbólicos y metafóricos. A través del juego lo fantástico se sitúa en la realidad, y en la realidad cotidiana, aunque no deja de hacerlo con escándalo y proclama la apertura hacia otra realidad.

Por lo tanto, en los relatos fantásticos podemos experimentar una determinada atmósfera misteriosa que nos arranca de los hábitos cotidianos. Como demostró Hizinga: “El carácter lúdico puede ser propio de la acción más sublime. ¿No podríamos seguir hasta la acción cultural y afirmar que también el sacerdote, sacrificador, al practicar su rito, sigue siendo un jugador? La concepción de rito, magia, liturgia, sacramento y misterio entrarán, entonces, en el campo del concepto “juego” (ibid. 33–34). No obstante, la aventura espiritual de Cortázar se destaca por una simbiosis, por una pluralidad de enfoques. Si el escritor fantástico concede a la palabra “juego” el sentido del rito que comprende la mayoría de los relatos cortazarianos, el mismo rito entonces pierde la esencia de una sola religión, de un solo texto sagrado. En varias ocasiones Cortázar pone de relieve la imposibilidad de encontrar un cielo concreto y definitivo. Dice: “Escribo por falencia, por deslocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tiene frutos que son, por supuesto, piedras preciosas...” (Cortázar 1970: 32–33).

La referencia al libro de Huisipunga muestra no solamente la misión que debe cumplir la literatura sino apunta también a los horizontes culturales de la existencia humana. El juego llega a ser, pues, un vehículo de interpretación y conocimiento de la realidad en sus aspectos múltiples. No es de extrañar que sus palabras reflejen el parentesco con otras artes. Como traductor de A. Edgar Poe, Cortázar se da

cuenta de la naturaleza sintética de su obra, que construye *puntos analógicos* para despertar varios ecos o resonancias y rechaza el tiempo cronológico. En la obra *El perseguidor* tiene un lugar primordial el impacto de la música “metafísica” del protagonista Johnny (inspirado en el jazzman Charlie Parker). Sobre el fondo de la búsqueda ontológica se confrontan dos arquetipos humanos: el hombre sensual e intuitivo y el analista racional y lógico Bruno; el crítico frente al artista que no quiere compartir la posición cómoda de Bruno, su pensamiento lógico: “No sé por qué (no sé por qué) creí en un momento que en Johnny había una grandeza que él desmiente de día en día (o que nosotros desmentimos; porque, seamos honrados, en Johnny hay como el fantasma de otro Johnny que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza; el fantasma se le nota como la falta de esa dimensión que sin embargo negativamente evoca y contiene)” (Cortázar 1990: 282).

En vez de alcanzar un precario sentimiento de seguridad, el músico trata de acceder al último punto de la existencia humana que reside por medio de su saxo fuera de la dimensión terrestre. De nuevo se percibe, a través del enfrentamiento con la sociedad y sus costumbres, la insuficiencia del lenguaje que sustituye los efectos inmediatos de la expresión textual por los instintos brotados desde las entrañas. De esta manera lo poético se une con el impulso musical y adquiere una tonalidad mágica que trasciende los límites de lo empírico. La exploración de las fuentes naturales de inspiración necesita, pues, todos los sentidos creativos, una presencia activa del sujeto-compositor. El resultado es el ritmo discontinuo del lenguaje saturado por un permanente vacío existencial por lo cual se desvanece la oposición tradicional entre fondo y forma en favor de la estructura abierta, llena de varios compases imprevisibles, transcendentales.

Ahora bien, el acto poético de Julio Cortázar encarna buen número de estímulos y recursos literarios que resumen su visión caleidoscópica del mundo por la unión de lo real y lo fantástico. La complejidad de sus ideas estéticas hace ver tanto la influencia de la poética romántica como el esfuerzo por rebasarla en una nueva situación histórica por medio del arte sintético que se acerca más al hombre contemporáneo y sigue revelando su cara multifacética. En la trayectoria vital se inscribe Cortázar en la línea de los escritores-“pensadores” que, al igual que José Martí, consideran el papel de la literatura como un instrumento eficaz para salir del determinismo local o geográfico, para abrazar varios mundos. Aunque el escritor argentino era incapaz de la acción política, no renunció nunca a su vocación de cultura en el sentido más amplio de la palabra.

Como hemos visto, no desdénaba tampoco lo positivo de la evolución reciente del pensamiento humano, ni siquiera los resultados admirables de la ciencia, y deseaba reconciliarlos con los elementos de fantasía e imaginación como parte integrante del conocimiento profundo y valedero de la realidad. Por consiguiente, es comprensible la tarea virtual del lector cuyas raíces culturales, como supone el propio Cortázar, puedan ser distintos a su experiencia única. Es que su acción es

regida por el movimiento reversible desenvolviéndose desde el yo creador hacia el otro, desde las planicies ilimitadas transculturales hacia todo lo que nuestra visión terrestre, práctica e ideológicamente determinada, apenas pueda tan originalmente captar.

De todos modos, el genio de Cortázar no deja de creer en el lector-cómplice, en su capacidad re-creativa y actualmente más abierta de identificarse íntimamente con su credo poético. Por supuesto, en el proceso nunca cerrado del *diálogo cultural* que nos invita a ver con más lucidez lo que somos en nuestro propio lugar histórico y lo que son nuestros límites bajo *su* visión universal.

Summary

Definition of fantastic literature, and the variety of its research aspects. Works of the Argentinean author Julio Cortázar. Explication of theoretical principles by means of his short stories, novels and essays. Influence of surrealism. Relationship to the poetics of romanticism. Key role of poetry in the synthetic view of reality. Fantasy and reality. The fantastic and the absurd. The concept of a double. Figures and constellations. Cortázar's searching in the context of Hispanic literatures development. Return to the oral character of the language. Reaction to the inspirations from modern linguistics. Ontological dimension of the writing. Musicality of expression. Contribution of Cortázar's poetics in the context of contemporary intercultural dialogue.

Bibliografía

BAKOŠ, M. (1966): *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* (La evolución del verso eslovaco desde la Escuela de Štúr) 3^e. ed. Bratislava: VSAV.

BESSIÈRE, I.(1974): *Le récit fantastique*. Paris: Larousse.

COHEN, J. (1970): *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.

CORTÁZAR, J. (1970): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI.

CORTÁZAR, J. (1990): *Las armas secretas*. Madrid, ed. Cátedra.

DELLEPIANE, Á de (1978): *Julio Cortázar*, pp. 223 – 258. In: *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: ed Castalia.

ĎURIŠIN, D. (1975): *Teória literárnej komparatistiky* (La teoría de la comparatística literaria). Bratislava: Slovenský spisovateľ.

FRANEK, I (1997): *Štýl prekladu. Vývinovo-teoretická a kritická analýza slovenských prekladov Paula Claudela* (El estilo de la traducción. El análisis teórico-evolutivo y crítico de las traducciones eslovacas de Paul Claudel). Bratislava: VEDA.

FRANEK, L.(2008): *El realismo fantástico de Julio Cortázar (un esbozo para los estudios interliterarios)*. In: I. Seminario Internacional de Hispanística. Prešov: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Presoviensis.

- HUISINGA, J. (1957): *Homo ludens*. Buenos Aires: Emecé.
- GUILLÉN, J. (2005): *Entre lo uno y lo diverso. La Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Ed. Marginales Tusquets.
- MIKO, F.(1969): *Estetika výrazu* (Lo estético de la expresión). Bratislava: SPN.
- MORA VALCÁRCEL, C. de (1982): *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- POPOVIČ, A. (1971): *Poetika umeleckého prekladu* (La poética de la traducción artística). Bratislava: Tatran.
- RISCO, A.(1981): *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus.
- SCHOLZ, L.(1977): *El arte poética de Julio Cortáza*. Buenos Aires: ed. Castañeda.
- TODOROV, Tz.(1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

LA CORTESÍA VERBAL EN EL CONTEXTO DE LA PRAGMÁTICA

Zuzana Fráterová

Universidad de Economía de Bratislava

La lengua es un sistema de comunicación verbal propio de una comunidad humana que, por una parte, se produce como un fenómeno social (modelo abstracto compartido por los individuos), y por otra, al mismo tiempo como un fenómeno individual, ya que se actualiza en el habla individual (a través de las actualizaciones individuales de este modelo abstracto). Como ya es bien sabido, el habla es únicamente individual, es un reflejo único de la creatividad permanente, singular e irrepetible del pensamiento humano. Además, se reflejan en el pensamiento las dos perspectivas comunicativas básicas: el lenguaje exterior (el comportamiento comunicativo observable), y el lenguaje interior (la forma de vivir las situaciones de comunicación), sin que las dos perspectivas se limiten una a otra. Por ejemplo, si en estos momentos está leyendo este texto, su mente está generando unos productos mentales –outputs–, en forma de diferentes ideas, conceptos, juicios, sentimientos, etc. Es curioso que a pesar de ser esta actividad mental aparentemente comprensible y auténtica, los humanos no son capaces de investigar su propio comportamiento comunicativo en el mismo momento de producir sus resultados mentales, ni tampoco de entenderlos en su visión global. Cuando, por ejemplo, está hablando con unos amigos sobre la impresión que le ha dado una persona, aparece en su mente una reconstrucción parcial de este diálogo y usted trabaja con ella como si fuera una grabación. Sin embargo, esta grabación no es meramente estática, es flexible y dinámicamente formada por capacidades mentales, características individuales, experiencias y afecciones vividas y, obviamente, por condiciones contextuales. Su mente opera con ellas desde su tierna infancia al producir el habla en cada situación. O, imagínese un niño que va a decir su primera palabra. Asimismo, el niño no es capaz de aprender una palabra, cualquiera sin que haya adquirido previamente unos conocimientos específicos u obtenido unas experiencias vividas en alguna situación comunicativa parecida.

La singularidad de la conducta lingüística en distintas situaciones producida por individuos diferentes varía tanto que es necesario responder al porqué de esta variedad de la conducta lingüística que aplican los individuos con unas características parecidas. Por el contrario, habría que dar respuesta a porqué el comportamiento lingüístico de individuos diferentes en unas situaciones distintas es similar.

La Psicolingüística y la Pragmática son unas ramas de la Lingüística aplicada que se ocupan de dar cuenta de los procesos mentales y culturales que subyacen

al comportamiento lingüístico y la adquisición/deterioro del conocimiento. Desde esta perspectiva, el lenguaje se concibe como una facultad del cerebro humano fundada en un sistema de conocimiento (representaciones) que se expresa mediante los procesos (operaciones) de cómputo. Los estudios psicolingüísticos también tratan los temas relativos al uso del lenguaje, lo que a veces lleva a identificarla inadecuadamente con la Pragmática. La diferencia entre estas dos perspectivas, más allá de las inexactitudes en las que a veces se incurre (como la ya mencionada de equiparar la Psicolingüística con la Pragmática), es más una cuestión de énfasis que una discrepancia de fondo, un problema al definir cuál de sus disciplinas antecesoras, la Psicología o la Lingüística, es la materia auxiliar o subordinada y cuál la principal.

La Pragmática tiene que ver con el uso del lenguaje. Cuando usamos el lenguaje, utilizamos todos sus componentes para transmitir un mensaje de la forma que consideramos más eficaz en cada caso. Esto significa que cualquier elemento puede utilizarse con valores que no coinciden con los codificados. Así, en los siguientes enunciados:

1. ¡Qué bien lo has hecho! (irónico)
2. A: ¡Mamá, puedo ver la tele?
B: ¿Has terminado los deberes? (indica desacuerdo)

se utiliza un recurso suprasegmental (1) como la entonación para transmitir la negación de lo que se afirma, y una petición-prohibición en forma de una pregunta sobre los deberes que indica el desacuerdo implícitamente (2).

Como se ha apuntado, la Pragmática estudia el lenguaje en uso. Los problemas de comprensión y definición de esta disciplina comienzan cuando se intenta llenar de contenido esta afirmación porque, ¿qué se debe entender por “el uso del lenguaje”? A esta pregunta se pueden dar varias respuestas. Citando a Pons Bordería (2005) enumeremos algunas de ellas:

1. La Pragmática estudia la diferencia entre lo que el lenguaje codifica y lo que el lenguaje transmite. Lo que los enunciados transmiten es más de lo que el lenguaje codifica; en algunos casos, lo transmitido es incluso contrario a lo que el lenguaje codifica. La Pragmática estudiaría el camino que nos permite llegar a lo transmitido a partir de lo codificado.
2. La Pragmática estudia la relación existente entre lo que el emisor quiere decir y lo que el receptor entiende. Si así fuera, se deberían estudiar los procesos mentales por los que un pensamiento toma forma en palabras y aquellos por los que se recupera dicho pensamiento a través de las palabras de otro. Este enfoque hace un mayor hincapié en los usuarios del lenguaje y en las diversas interpretaciones que puede recibir un mismo mensaje, aunque mantenga la diferencia del enfoque anterior entre lo codificado y lo transmitido.

3. La Pragmática estudia lo que el lenguaje refleja de las relaciones sociales. (PONS BORDERÍA, 2005 : 12)

Los estudios más recientes llevados a cabo en el campo de las jóvenes disciplinas de la Pragmática (la pragmática de interlengua y la pragmalingüística intercultural) han demostrado la existencia de características del discurso específicas de culturas determinadas, lo cual se ha empleado como evidencia de que las distintas comunidades de hablantes tienden a desarrollar estilos de interacción diferentes. Estas diferencias, que son profundas y sistemáticas, consisten de un reflejo de valores culturales diferentes o, cuando menos, de distintas jerarquías de valores. (Goddard y Wierzbicka, 1997)

Quienes abogan por una concepción amplia de Pragmática consideran que el uso del lenguaje está dominado por las estrategias, los estilos y elementos básicos que despliegan los hablantes en sus interacciones con los demás con la finalidad de obtener unos fines concretos. Con gran frecuencia, los estilos de interacción asociados a culturas o sociedades distintas dan lugar a fracasos en la comunicación intercultural o interétnica. Estos fracasos en la comunicación pueden consistir en una ausencia absoluta de comunicación (non-communication), en cuyo caso no se transmite ni el mensaje deseado ni ningún otro mensaje, o en una comunicación errónea (miscommunication), que conlleva la transmisión de un mensaje deseado. Este último caso puede resultar más problemático, ya que puede pasar inadvertido para los participantes en la interacción, alimentando de este modo los estereotipos de tipo étnico o racial y pudiendo dar lugar a un conflicto de comunicación que supondría una amenaza para la dignidad de los interlocutores y la confianza mutua entre ellos (DÍAZ PÉREZ, 2003 : 30).

El estilo comunicativo (y sus estrategias) que decide aplicar el hablante en un momento dado de la comunicación se ve afectado por la forma habitual de la interacción social del individuo, por su identificación con su entorno cultural y experiencias adquiridas durante su vida. El hablante decide el contenido (qué va a decir), la forma (cómo va a decirlo), el tono, el momento y el estilo de su enunciado (los estilos más usados son los siguientes: personal, convencional, directo, indirecto, expresivo, racionalizado, etc.), creando un acto de habla que es una unidad intencional, con un objetivo único.

La Pragmática y la cortesía verbal

La cortesía verbal es la llave de la cooperación e interacción cotidianas. Desafortunadamente, es infrecuente que se haga hincapié en su enseñanza como parte relevante de la competencia comunicativa intercultural en lenguas extranjeras. Esta carencia es de cabal importancia en la didáctica de la lengua extranjera porque para un hablante no nativo de un idioma el fallo socio-pragmático es un peligro constante, sobre todo en situaciones delicadas de cortesía, y puede

producir desencuentros de difícil solución. En este sentido, uno de los supuestos generales en la pragmática de la interlengua es que muchos de los problemas en la comunicación intercultural se deben frecuentemente al hecho de que, al producir actos de habla en una lengua extranjera, los hablantes recurren con frecuencia a sus normas y convenciones socioculturales nativas (Thomas 1983, Wolfson 1989, en: DÍAZ PÉREZ, 2003 : 67).

En el ámbito pragmático existen diferentes teorías sobre la cortesía verbal. En general, todas ellas coinciden en identificarla como un fenómeno que se manifiesta lingüísticamente en la interacción comunicativa; fenómeno que tiene una finalidad relacional y una base cognitiva. Si entramos en detalle en su naturaleza, sin embargo, encontramos diferentes perspectivas que la identifican como (Fraser, 1990, Kasper, 1996, en: LANDONE, 2009 : 3):

- una estrategia racional de control de la agresividad social que sirve para compensar la ofensa al interlocutor causada por actos lingüísticos amenazantes,
- un principio de solidaridad entre interlocutores, útil para establecer un territorio común de encuentro y de buenas relaciones entre ellos,
- un sistema para marcar las posiciones y las relaciones, sobre todo en las estructuras sociales jerárquicas,
- una de las varias actividades para la gestión de la relación interpersonal en la comunicación,
- la gestión de un contrato conversacional donde los interlocutores tienen derechos/obligaciones recíprocos que, en cada situación específica, interpretan según sus expectativas situacionales y adaptan según su percepción del contexto,
- parte de una necesidad egocéntrica de apreciación social para ‘quedar bien’.
- Para entender cómo se concibe la cortesía desde el acercamiento pragmático, hay que tener en cuenta varios conceptos previos:
 - el territorio (los humanos tenemos una distancia de seguridad que, cuando es traspasada, provoca una sensación de amenaza),
 - la imagen (todos nosotros intentamos ser aceptados por el grupo en que nos encontramos, proyectando para ello una imagen de nosotros mismos que refleje los valores que, en dicho grupo, se consideren apreciables (es la llamada imagen positiva).
- Según Brown y Levinson (1978), todo miembro de una sociedad posee una imagen pública que reclama para sí mismo. Tal imagen está formada por un conjunto de deseos compartidos por todos y presenta dos vertientes complementarias:
 - *una negativa*: el deseo de libertad de acción, de verse libre de imposiciones, de controlar su propio territorio;
 - *una positiva*: el deseo de ser apreciado y aceptado por los demás, de que los otros compartan sus deseos.

El trabajo de Brown y Levinson ha sido uno de los más influyentes, pero también ha sido objeto de numerosas críticas. En especial se les ha reprochado cierto etnocentrismo y, en particular, que su modelo refleja la cortesía que prevalece en la cultura occidental de tipo anglosajón. La crítica no está, sin embargo, del todo justificada porque Brown y Levinson continuamente recurren a datos procedentes de lenguas y culturas no europeas (malgache, tamil, tzeltal, etc.), a la vez que dejan claro que sólo son universales los principios generales del modelo, mientras que su aplicación varía de una cultura a otra (BROWN y LEVINSON, 1987 : 283). Según esto, es universal la noción de imagen pública, así como la necesidad de preservarla en las relaciones con los demás, pero los factores concretos que determinan qué es una imagen deseable varían según las culturas.

Más justificado es el reproche de que presentan una visión muy pesimista y un tanto paranoica de las relaciones sociales. Parece como si no se pudiera dar un paso sin amenazar la imagen pública propia y ajena. De ahí también la importancia que estos autores conceden a la cortesía negativa. Frente a este tipo de planteamiento, se ha intentado poner de relieve que junto a los actos amenazantes existen otros que persiguen precisamente lo contrario: valorizar la imagen pública del otro (KERBRAT-ORECCHIONI, 2004: 43–44). Son, por tanto, intrínsecamente corteses y refuerzan las relaciones sociales: halagos, alabanzas, agradecimientos, expresión de buenos deseos, felicitaciones, etc.

La interacción con los demás, sobre todo en grupos grandes, genera conflictos, ya que, por el mero hecho de relacionarnos con los demás, nos vemos obligados a entrometernos en su terreno y amenazar su imagen social positiva. Pons Bordería pone un ejemplo trivial de este hecho a través de unas formulaciones presupuestas frente a la situación siguiente: queremos que nuestra vecina cuide a nuestro hijo durante un par de horas porque necesitamos salir. Podemos optar por formular la petición de dos formas diferentes:

1. Hola, vecina, la he llamado porque quiero que me cuide al niño hasta las siete.
2. Hola, vecina, disculpe que la moleste, pero es que resulta que esta tarde tengo que ir al despacho para hablar con un cliente y no tengo con quién dejar al niño. Ya sabe que a mí no me gusta molestar, pero es que mi mujer tiene una guardia y los abuelos del niño están fuera, así que no tenemos a nadie. ¿A ustedes les importaría que se lo dejara un poco? Será solo un par de horas, de verdad...

Hacer una petición supone una amenaza tanto para el hablante como para el oyente: para el oyente, la petición intenta alterar su comportamiento en beneficio del hablante, lo que significa una intromisión en su territorio y coarta su libertad de comportamiento. Al mismo tiempo, supone una amenaza para su imagen social positiva, ya que, de negarnos el favor, se mostraría como una persona egoísta, reacia a hacernos un favor en una situación delicada, lo que iría en contra de la

imagen de solidaridad y colaboración valorada en la sociedad española. Pero, al mismo tiempo, de cara al hablante, la petición también supone una amenaza, ya que el oyente lo puede considerar un egoísta (es decir, que antepone sus necesidades a las de los demás) y, en caso de que su petición le sea aceptada, quedará en deuda con el oyente, ya que “le deberá una” y deberá equilibrar esta situación devolviéndole el favor en un futuro más o menos próximo. Diremos, por tanto, que, dados los riesgos inherentes a toda petición, esta constituye en acto amenaza a la imagen.” (PONS BORDERÍA, 2005, p. 39)

¿Cuál es el papel del lenguaje en todo esto? El lenguaje sirve aquí como lubricante de las relaciones sociales, por lo que el hablante formulará su petición de modo que minimice los efectos negativos de la misma y restaure, en la medida de lo posible, las relaciones con, en este caso, los vecinos. En la primera de las peticiones el hablante ha sido brutalmente sincero, de modo que, después de saludar, ha dejado claro el objetivo de su llamada. El otro ha sido más sutil y ha desarrollado un conjunto de estrategias altamente sofisticadas para realizar su petición. En primer lugar, se ha disculpado anticipadamente por una molestia que todavía no ha causado (disculpe... moleste), con lo que ha manifestado su deseo de no interferir en el comportamiento del receptor (es decir, de no amenazar su imagen negativa); ha justificado el motivo de su petición (¿A ustedes... un poco?) y, finalmente, ha minimizado el coste que supondría para el oyente (Será... de verdad). Ante una misma situación comunicativa, que supone en conjunto una amenaza a la imagen social negativa del vecino, el hablante (a) no ha minimizado en absoluto dicha amenaza, mientras que el de (b), por el contrario, ha empedrado su petición de estrategias, de modo que al oyente le sea difícil decir que no. No es difícil adivinar cuál de los dos hablantes tiene más posibilidades de ver su deseo concedido, aunque esto no quiere decir que la primera petición no sea usada por los hablantes de lengua cualquiera, ya que en la situación intervienen los mencionados aspectos contextuales e individuales del intercambio comunicativo. (PONS BORDERÍA, 2005, p. 40)

Aunque los conceptos básicos de la (des)cortesía se consideran universales, su manifestación concreta depende de la cultura externa de la sociedad en que se produzca, de la cultura interna y de la personalidad. El mismo comportamiento comunicativo puede ser considerado por una sociedad (comunidad, individuo) cortés, y al mismo tiempo por los hablantes de otra cultura perfectamente descortés. Hoy en día ya existe una multitud de estudios enfocados en la investigación de los comportamientos (des)corteses de los hablantes nativos (y no-nativos) de diferentes lenguas, en las que se describen las estructuras de la cortesía verbal con sus fines aplicativos para la enseñanza de las lenguas extranjeras (sobre todo de inglés, alemán, español, etc.). Sin embargo, en el caso de la lengua eslovaca, el interés de los lingüistas se centra muy escasamente en la (des)cortesía verbal u otros principios básicos de Pragmática (por ej. en los actos de habla, la relevancia o las

implicaturas, etc.). Aunque haya un escaso número de trabajos de Pragmática, estos no se dedican a la investigación de unos principios concretos, sino más bien a la investigación de las cuestiones fenomenológicas y epistemológicas de la Pragmática (p. ej.: DOLNÍK, 2009), otros a la relación entre la cultura y la lengua (p. ej. KRÁL – RÝZKOVÁ, 1990), a los aspectos sociolingüísticos de la misma relación (ONDREJOVIČ, 1995) o al lenguaje figurativo (por ej. metáfora: KRUPA, 1990). Dicho en otras palabras, falta la investigación básica del comportamiento comunicativo de los eslovacos desde el punto de vista pragmalingüístico, incluido el tema de la (des)cortesía verbal, lo que impide la investigación de los problemas a los que se enfrentan los profesores eslovacos de lenguas extranjeras, sobre todo en cuanto al tema de los errores pragmáticos que cometen nuestros estudiantes en sus actos de habla en la lengua extranjera.

Nuestros alumnos deberían desarrollar su competencia comunicativa integral, que es la habilidad del que aprende la lengua para expresar, interpretar y negociar significados socioculturales en la interacción entre dos o más personas, o entre una persona y un texto oral o escrito, de tal forma que el proceso de comunicación sea eficiente y esté matizado por modos de actuación apropiados. Consideramos fundamental insistir en el desarrollo de la competencia pragmática dentro de la competencia comunicativa integral de nuestros estudiantes en las clases de la L2, a pesar de los límites aplicativos que este proceso puede presentar.

Summary

The aim of the article is to introduce psycholinguistic and pragmalinguistic study of speech acts production of politeness produced by several groups of interlanguage students of foreign languages of various levels of proficiency.

Bibliografía

- ALONSO PÉREZ-ÁVILA, E. (2005): "Petitiones en español. Aproximación a la pragmática de interlengua." En: *Artifara*, n. 5, (gennaio – dicembre 2005), sezione Scholastica, <http://www.artifara.com/rivista5/testi/peticiones.asp>, ISSN: 1594-378X
- BALLESTEROS MARTÍN, F. J. (2001): La cortesía española frente a la cortesía inglesa. Estudio pragmalingüístico de la exhortaciones impositivas. *Estudios ingleses de la Universidad Complutense* 9: 171 – 207.
- BRIZ, A. (1998): *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagrámica*, Barcelona : Ariel.
- BROWN, P., LEVINSON, S. (1978 – 1987): *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DÍAZ PÉREZ, F. J. (2003): La cortesía verbal en inglés y en español. Actos de habla y pragmática intercultural. Jaén: Universidad de Jaén, 485 p.

- DOLNÍK, J. (2009): *Všeobecná jazykoveda*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (1995): "Cortesía, fórmulas convencionales y estrategias indirectas". En: *Revista Español de Lingüística*, 25, 1, 1995, 31 – 66.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (1998): "Cortesía y relevancia". En: Haverkate, H. et al. (eds.) (1998): *La pragmática lingüística del español: recientes desarrollos*, Diálogos Hispánicos 22, Amsterdam: Rodopi, págs 7 – 24.
- FELIX-BRASDEFER, J. C. (2004): "La mitigación en el discurso oral de mexicanos y aprendices de español como lengua extranjera". En: Bravo, D. & Briz Gómez, A. (coords.) (2004): *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Barcelona: Ariel, págs. 285 – 299.
- FRASER, B. (1990): "Perspectives on politeness". En: *Journal of Pragmatics* 14: 219 – 236.
- GODDARD, C., WIERZBICKA, A. (1997): Discourse and Culture. In Teun A. van Dijk (ed.), *Discourse as Social Interaction*. London : Sage Publications, p. 231 – 259.
- HAVERKATE, H. (1994): *La cortesía verbal*. Estudio pragmlingüístico, Madrid: Gredos, 1994.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2004): "Es universal la cortesía?" En: Bravo, Diana e Antonio Briz (eds), *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Barcelona, Ariel, pp. 39 – 54.
- KRÁL, Á., RÝZKOVÁ, A. (1990): *Základy jazykovej kultúry*. Bratislava : SPN, 1990. 128 s.
- KRUPA, V. (1990): *Metafora na rozhraní vedeckých disciplín*. Bratislava, Tatran.
- KRUPA, V. (1997): "Podobnosť ako základ metafory". In: *Jazykovedný časopis*, 48, 1997, No. 2, pp. 81 – 88.
- LANDONE, E. (2009): *Reflexiones sobre la cortesía verbal en la enseñanza/aprendizaje de ELE*. MarcoELE. Revista de didáctica ELE / ISSN 1885-2211 / núm. 8.
- ONDREJOVIČ, S. (1995): Sociolingvistik a jazyková kultúra. In: *Spisovná slovenčina a jazyková kultúra*. E. J. Doruľa. Bratislava, Veda.
- PONS BORDERÍA, S. (2005): *La enseñanza de la pragmática en la clase de ELE*. Madrid: Arco Libros.
- PULIDO, x. (2004):
- RICKHEIT, G., SICHELSCMIDT, L., STROHNER, H. (2007): *Psycholinguistik*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Sternberg, R., J. (2009): *Kognitivní psychologie*. Praha: Portál.
- STUBBS, M. (1987): *Análisis del discurso*. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural. Madrid: Alianza Editorial.

EL ESTUDIO DE LA CORTESÍA CON FINES TRADUCTOLÓGICOS

Mariana Gil Herrera

Universidad Carolina de Praga

El estudio de la cortesía es un tema de interés actual. Hasta la fecha, se ha escrito una cantidad importante de trabajos que analizan el discurso desde perspectivas tanto intra como interculturales. No obstante, son escasos los estudios que profundizan en la aplicación de este fenómeno en el área de la traducción.

En el siguiente artículo nos proponemos acercar aspectos del estudio de la cortesía –en especial el de la *atenuación*– describir la situación actual en el marco de la traducción de la variante argentina del español al checo y plantear propuestas para futuras investigaciones en este campo. La cortesía está estrechamente ligada a la corrección política, hecho que en la traducción puede devenir en la alteración de las convenciones comunicativas. Nuestra meta, empero, es centrarnos en el problema de la cortesía como tal.

Como marco teórico, partimos del supuesto que propone Kerbrat-Orecchioni (2004: 40): “[...] la cortesía interviene en el nivel de la relación interpersonal y apunta a mantener esa relación en un estado de relativa estabilidad y armonía”. La lingüista francesa afirma, asimismo, que la cortesía se caracteriza por ser universal, ya que “[...] en todas las sociedades humanas se constata la existencia de comportamientos que permiten mantener un mínimo de armonía entre los interactuantes [...]” (Íbid., pág. 39) y, al mismo tiempo, por no ser universal, “[...] en la medida en que sus formas y sus condiciones de aplicación varían sensiblemente de una sociedad a otra” (Íbid., pág. 39).

1. La atenuación

Son varios los aspectos que entran en juego a la hora de analizar la cortesía. En nuestra ponencia, le dedicaremos especial atención a uno en particular: la *atenuación*. Elegimos este aspecto ya que, dada su peculiaridad pragmática y semántica, puede prestarse a una interpretación errónea e interferir así en el resultado de la traducción.

Para presentar las características de la atenuación, nos valdremos de las explicaciones y análisis de Haverkate (2004) y Briz (2005).

Briz (2005: 31) comienza a desarrollar el concepto de la atenuación a partir de la premisa de que la cortesía forma parte de la actividad social y, como tal, no existiría sin el acercamiento al otro. En el plano de la cortesía existen, según el autor, dos maneras de acercarse al interlocutor:

- Con un fin cortés, siguiendo la norma de conducta social o una lógica cultural.
- Con un fin distinto al de ser cortés.

En el primer caso, se trata de lo que algunos autores llaman cortesía normativa, como el saludo. En el segundo caso, Briz habla de cortesía estratégica.

Una de las manifestaciones del ser cortés estratégicamente es el acto verbal *valorizante* o *agradador* (halagos, cumplidos, agradecimientos, etc.) que el autor caracteriza como prototipo lingüístico, semántico-pragmático para expresar acercamiento social (Íbid., pág. 31), ya que “[...] el fin lingüístico (el mensaje) y el social coinciden” (Íbid., pág. 32).

Por otra parte, dice el lingüista español: “La otra manifestación lingüística semántico-pragmática de la cortesía es la *atenuadora* o *mitigadora*” (Íbid., pág. 32): nuestro objeto de estudio.

Briz define la atenuación como un mecanismo más complejo que el acto valorizante, dado que el hablante se aleja del mensaje, suavizándolo¹, a fin de acercarse –o no alejarse demasiado– al otro. Finalmente, afirma que la cortesía atenuadora es “Una estrategia [...] de distancia lingüística a la vez que una estrategia de acercamiento social” (Íbid., pág. 32).

Veamos el ejemplo con el cual lo ilustra:

No es que yo lo sepa seguro/ pero parece que Tina se casa porque se ha quedado embarazada/ **no sé/ bueno** eso es lo que **dicen** por ahí (Íbid., pág. 32).

En este enunciado, especifica el autor, son atenuantes la impersonalización del Yo, las dudas y el desconocimiento fingidos. Estos atenuantes suavizan la fuerza ilocutiva, evitando a la vez otro enunciado más simple y sincero – aunque menos estratégico: *Tina se casó de penalti*. Al utilizar este mecanismo pragmático, Briz explica que se busca no dañar ni la imagen ajena ni la propia y evitar así respuestas directas o amenazadoras.

Valga como ejemplo del uso de ambas estrategias de cortesía el enunciado de Haverkate (1994: 68)²:

Ah, veo que te has cortado el pelo. Estás muy guapa así.
A propósito, ¿tienes tiempo para cuidar del bebé esta noche?

¹ Entre los principales procedimientos suavizadores, Kerbat-Orecchioni (2004: 42) menciona: los actos de habla indirectos; los desactualizadores modales, temporales o personales (condicional, pasado de cortesía, giro impersonal o pasivo); los procedimientos retóricos, como la litote o el eufemismo; las fórmulas de cortesía de antiguo repertorio (gracias, por favor, le ruego); los enunciados preliminares, los procedimientos reparadores (excusas y justificaciones), los desarmadores, los aduladores, los modalizadores y los minimizadores.

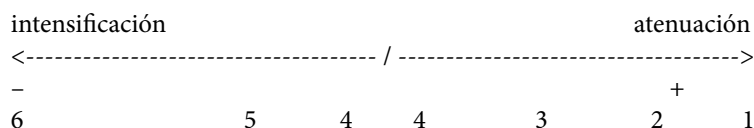
² En su publicación, el autor utiliza los conceptos de *cortesía positiva* y *cortesía negativa* para explicar las estrategias utilizadas. No hace uso de los términos *valorizantes* y *atenuantes*.

La primera parte de esta oración consta de un acto verbal semánticamente agradador, ya que eleva la imagen del interlocutor. El fin de este agradador semántico es pragmáticamente atenuador, ya que suaviza la petición que viene a continuación. En la segunda parte, son atenuadores la fórmula *A propósito*, que introduce el pedido, y la elección del uso de una interrogación acompañada de un modo verbal que ofrece opciones al interlocutor. De esta manera, al tiempo que no invade el espacio personal del interlocutor, el hablante cuida su propia imagen y la ajena.

2. Atenuación, intensificación y contexto

Por su incidencia en el marco de la traducción, otros puntos importantes en el estudio de la atenuación son los conceptos de intensificación y contexto.

Briz (2005: 37) afirma que la “[...] atenuación y la intensificación son dos caras de la misma moneda [...]”. En una escala de modalización, el autor las representa de la siguiente manera:



En el caso de la petición, dice el lingüista que 1, 2 y 3 podrían ser las fórmulas más atenuadas y corteses, mientras que 5 y 6 serían expresiones menos corteses, ya que la petición se transforma en orden. El caso de 4 se situaría en la periferia de ambas zonas.

Veamos los ejemplos que propone (Íbid., pág. 38):

4 Ven

3 Ven, **por favor**

2 ¿Vienes, **por favor**?

1 ¿Serías **tan amable** de venir, **por favor**?

5 He dicho que vengas

6 Te he dicho que vengas, **coño**

Si interpretamos los enunciados desde el plano semántico parecería que “[...] a más presencia de recursos atenuantes, [...] menor fuerza ilocutiva, menos intensidad obligatoria, menos amenaza a la imagen del otro y, por ende, mayor cortesía” (Íbid., pág. 38). No obstante, existe una diferencia entre la interpretación semántica y pragmática, ya que “Las escalas aludidas pertenecen al código de la lengua y se sitúan en el nivel semántico, pero los efectos de la interacción pueden alterar esa asociación convencional, de modo que lo codificado como atenuado cortés deje de serlo o, incluso, se lo interprete como descortés” (Íbid., pág. 38).

Es decir, la cortesía debe definirse e interpretarse en relación al contexto³ en el que se lleva a cabo el acto comunicativo.

Cabe remarcar que pueden intervenir en la alteración de la fuerza ilocutiva del enunciado factores suprasegmentales (el tono) y paralingüísticos (los gestos). Al centrarse nuestro análisis en el área de la traducción, consideramos esencial mencionar y especificar el contexto de las particularidades interculturales basadas en la cortesía⁴. Para tal fin, nos apoyaremos en las conclusiones de los estudios elaborados por Haverkate (2004) y Briz (2005).

3. Culturas de acercamiento y culturas de distanciamiento

En lo tocante al uso de la cortesía, no es posible caracterizar a una cultura de manera absoluta y terminante. Por este motivo, varios autores hablan de tendencias a partir de la comparación de una cultura con otra.

Como ejemplo, podemos mencionar el estudio contrastivo de Haverkate (2004), quien se abocó a las culturas española y holandesa. Valiéndose del análisis de actos de discurso (asertivo, directivo y expresivo), actos paralingüísticos y metapragmáticos, el autor llegó a la conclusión de que, mientras que la primera tiende a ser una cultura de acercamiento, la segunda mostró tendencias de distanciamiento.

Sobre la base del estudio de Haverkate (2004), Briz (2005: 46) elaboró como guía el siguiente cuadro:

<.....+ ACERCAMIENTO ----- DISTANCIAMIENTO -.....>	
- atenuantes	+ atenuantes
+ valorizantes	- valorizantes
+ intervenciones colaborativas	- intervenciones colaborativas
+ habla simultánea	- habla simultánea
+ cercanía física al hablar	- cercanía física al hablar

³ Briz (2005: 40) introduce el concepto de *situación*. En el marco del mismo entran parámetros como la relación de igualdad social y funcional entre los interlocutores que participan de la interacción, la relación vivencial de proximidad (saberes compartidos), la cotidianidad temática del evento comunicativo, el fin interpersonal predominante de la comunicación (mantenimiento de las relaciones sociales – comunión fáctica) y el espacio o marco cotidiano en que se desarrolla.

⁴ Para referirse a la importancia del contexto cultural, Kerbrat-Orecchioni (2004: 49) pone como ejemplo el ofrecimiento en la forma imperativa *¡Sírvasse!* que, por la autonomía que representa para su destinatario, en la cultura estadounidense se interpretaría como cortés, mientras que esta misma fórmula se percibiría como no cortés en culturas donde la cortesía consiste en ofrecer ayuda y asistencia al compañero de interacción.

De este esquema se desprende que, a menos atenuantes, más valorizantes, más intervenciones colaborativas, más habla simultánea y más cercanía física al hablar: más cultura de acercamiento. Por otra parte, a más atenuantes, menos valorizantes, menos intervenciones colaborativas, menos habla simultánea y menos cercanía física al hablar: más cultura de distanciamiento.

En cuanto a la argentina, Briz (2005: 45) la define, sin acuñarle carácter absoluto, como una cultura de tendencia al acercamiento.

Entre los trabajos que hemos estudiado no se hace mención acerca de la naturaleza de la cultura checa. No obstante, a partir de estas premisas, partimos de la hipótesis de que la cultura checa tendería a ser más bien una cultura de distanciamiento que de acercamiento.

Consideramos que, a la hora de analizar la traducción de la cortesía, es fundamental tener en cuenta estas diferencias culturales, ya que podrían interferir en el resultado traductológico.

4. Situación actual del estudio de la cortesía en el campo de la traducción de la variante argentina del español al checo

En lo tocante al análisis de aspectos de la cortesía en la traducción de la variante argentina del español al checo, lo más próximo que encontramos fueron las tesinas de Voráčová (2004) y Novotná (2003) en la biblioteca del Instituto de Traductología de la Universidad Carolina de Praga. En su trabajo, Voráčová analiza, además de la variante mexicana, la traducción de la variante argentina del español al checo a partir de una selección de telenovelas. La autora menciona la existencia de códigos de cortesía (Íbid., pág. 26) y la importancia de los factores paralingüísticos (Íbid., pág. 32), no obstante, no son el objetivo final de su investigación. Novotná, por su parte, también analiza la traducción de la telenovela desde un aspecto de la cortesía: las fórmulas de tratamiento, pero no centra su atención en la variante argentina del español.

Si bien los trabajos de Voráčová y Novotná representan un valioso aporte para el estudio traductológico, nos encontramos con la realidad de que es necesario completar, al menos parcialmente, la laguna⁵ existente en el marco de trabajos que se aboquen de lleno al análisis de la cortesía en la traducción de la variante propuesta al checo.

5. Conclusión

Quedaría finalmente por definir qué material sería idóneo para el análisis traductológico de la cortesía en el marco que nos compete.

En nuestra primera aproximación a la investigación, nos hemos topado con la dificultad de encontrar material real, público, objetivo y analizable. Uno de los

⁵ Nos hacemos responsables de la involuntaria omisión de otros trabajos existentes que por desconocimiento no presentamos en este estudio.

géneros de textos escritos en el español hablado en Argentina más traducidos al checo es la literatura. Sin embargo, al momento del análisis se nos presenta el problema de la particularidad y subjetividad del autor, lo que dificultaría la generalización de los resultados finales. Algo parecido podría suceder con la producción filmográfica.

Nuestra propuesta consiste, por lo tanto, en o bien retomar aquellos aspectos que aún no han sido analizados en la traducción de la telenovela argentina, como lo es, por ejemplo, la atenuación, o bien llevar a cabo una investigación de traducciones reales de textos no literarios, como pueden ser, entre otros, artículos especializados, periodísticos o recetas, y efectuar el análisis sobre un número representativo de los mismos.

Si bien el tema de la cortesía ha despertado interés en el análisis lingüístico contrastivo, llegamos a la conclusión de que, en el marco de la traducción de la variante argentina del español al checo, aún queda mucho por hacer.

Summary

The aim of this article is to present aspects of politeness – in particular – attenuation. The paper also describes the existing works pertaining to the studies of this topic in translations from the Argentine Spanish variant to Czech and, finally, suggests proposals for further research in this field.

Bibliografía

- ACHUGAR, M. (2002): *Piropos: Cambios en la valoración del grado de cortesía de una práctica discursiva*. In: *Actos de habla y cortesía en español*, M. E. Placencia y D. Bravo (eds. lit). España, [Lincom Europa](#), págs. 1 – 19.
- BETTI, S. (2009): *Análisis contrastivo sobre la cortesía: “¿El cómo se dice algo es más importante que lo se dice?”*. In: *Revista de Lenguas para Fines Específicos*, 15/16, págs. 15 – 38.
- BORETTI, S. H. y RIGATUSO E. M. (2004): *La investigación de la cortesía en el español de Argentina. Estado de la cuestión*. In: *Pragmática sociocultural, análisis del discurso de cortesía en español*, D. Bravo y A. Briz (eds.). Barcelona, Ariel, págs. 137 – 167.
- BRAVO, D. (2002): *Actos asertivos y cortesía: Imagen del rol en el discurso de académicos argentinos*. In: *Actos de habla y cortesía en español*, M. E. Placencia y D. Bravo (eds. lit). España, Lincom Europa, págs. 141 – 173.
- BRAVO, D. (2004): *Tensión entre universalidad y relatividad en las teorías de la cortesía*. In: *Pragmática sociocultural, análisis del discurso de cortesía en español*, D. Bravo y A. Briz (eds.). Barcelona, Ariel, págs. 16 – 37.
- BRAVO, D. y BRIZ, A. (eds.) (2004): *Pragmática sociocultural, análisis del discurso de cortesía en español*. Barcelona, Ariel.

- BRIZ, A. (2005): *Atenuación y cortesía verbal en España y en América. Para un análisis semántico, pragmático y sociopragmático*. In: *El español de América. Actas del VI Congreso Internacional de "El español de América"*, C. Hernández Alonso y L. Castañeda San Cirilo (eds.). Valladolid, Diputación de Valladolid, págs. 31 – 66.
- BROWN, P. y LEVINSON, S.C. ([1978], 1987): *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press.
- DUBSKÝ, J. (1988): *Capítulos de estilística funcional comparada*. Státní pedagogické nakladatelství, Praga.
- HAVERKATE, H. (1994): *La cortesía verbal: estudio pramalingüístico*. Gredos, Madrid.
- HAVERKATE, H. (2004): *El análisis de la cortesía comunicativa, categorización pramalingüística de la cultura española*. In: D. Bravo y A. Briz (eds.), págs. 55–65.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2004): *¿Es universal la cortesía?* In: *Pragmática sociocultural, análisis del discurso de cortesía en español*, D. Bravo y A. Briz (eds.). Barcelona, Ariel, págs. 39 – 53.
- NOVOTNÁ, K. (2003): *Oslovení a norma v překladu – Kontrastivní analýza*. Diplomová práce.
- PLACENCIA, M. E. y BRAVO, D. (2002): *Panorámica sobre el estudio de los actos de habla y la cortesía lingüística*. In: *Actos de habla y cortesía en español*, M. E. Placencia y D. Bravo (eds. lit). España, Lincom Europa, págs. 1 – 19.
- VORÁČOVÁ, M. (2004): *Varianty španělštiny v dabingovém překladu latinskoamerické telenovely*. Diplomová práce.

LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN EL TEXTO LÍRICO

Alejandro Hermida de Blas

Universidad Complutense de Madrid

El fenómeno de la comunicación no verbal ha sido objeto del creciente interés de biólogos, psicólogos, antropólogos, lingüistas teóricos y aplicados, expertos en comunicación, profesionales y estudiosos del teatro, la danza, el cine, etc. Frente a estas disciplinas, su presencia en los estudios literarios es aún incipiente, aunque no inexistente. Uno de los expertos en comunicación no verbal con más reconocimiento mundial es el profesor de origen español, afincado en Canadá, Fernando Poyatos. Partiendo de “la estructura triple básica de la comunicación humana” (lenguaje, paralenguaje, kinésica o, lo que es lo mismo, aquello que se dice, el modo en que se dice y los gestos con que se acompaña) (Poyatos 1994a: 129 ss.), el estudioso ha desarrollado y ampliado este esquema triangular en una serie minuciosa de categorías y fenómenos. Así, por ejemplo, en el paralenguaje, Poyatos distingue las cualidades primarias de la voz (timbre, intensidad, etc.), los calificadores (o tipos de voz: estridente, ronca, nasal...), los diferenciadores (reacciones fisiológicas y emocionales como la risa, el llanto, etc.) y los alternantes (otros sonidos inarticulados con significación). En la kinésica distingue gestos, maneras y posturas, y, dentro de cada una de estas categorías, diferencia toda una gama de movimientos: exteriorizadores, autoadaptadores, alteradaptadores, somatoadaptadores y objetoadaptadores. A estos movimientos, que pueden ser emblemáticos o no, hay que añadir sus correspondientes sonidos corporales y ambientales, así como las variaciones proxémicas (de posición relativa entre los sujetos de la comunicación).

En sus trabajos, Poyatos no se ha limitado a sistematizar el aparato conceptual, terminológico y operativo de la ciencia interdisciplinar de la comunicación no verbal, sino que también lo ha aplicado al análisis de textos literarios –de narrativa y teatro– tanto españoles como extranjeros. El presente estudio parte de sus hallazgos y, modestamente, intenta ir más allá, ensayando la posibilidad de aplicación de esta novedosa disciplina a otro género literario, la lírica, donde los ejemplos de comunicación no verbal suelen ser menos explícitos.

Debido al carácter preliminar de este trabajo, no nos es posible emplear aquí el aparato científico de Poyatos en toda su amplitud y profundidad. En un primer momento deberemos limitarnos a identificar la presencia de la comunicación no verbal en el texto lírico, ya sea como motivo (elemento temático) o como elemento constructivo de la imagen poética. Dado el lenguaje preferentemente visual de la poesía, buscaremos ante todo ejemplos de imágenes kinésicas. La existencia de

indicios paralingüísticos en el texto lírico “sugeridos por los signos de puntuación, por la reproducción auténtica del habla o por comentarios explícitos del autor” apenas podremos apuntarla, dejando su investigación para ulteriores trabajos.

La primera dificultad se nos presentó en la selección de textos de la poesía española. Los textos narrativos y dramáticos analizados por Poyatos se adscriben mayormente a una poética realista, sea ésta clásica (el *Quijote*, Galdós) o moderna (dramaturgos españoles y norteamericanos del siglo XX). Habría sido relativamente sencillo, pero poco esclarecedor, buscar ejemplos similares en la poesía épica del siglo XIX, romántica o posromántica; al fin y al cabo, se trata de una forma de narrativa en verso. Pero nuestro reto era averiguar si la comunicación no verbal juega algún papel también en el género a priori más refractario a su representación: la lírica. Es más, para llevar esta búsqueda al extremo, la centramos en la poesía moderna y contemporánea.

Ciertamente, los ejemplos recabados no son muchos. Especialmente decepcionante fue la lectura de los poetas próximos a las corrientes que la crítica acostumbra designar como realistas: el llamado realismo social de la posguerra, y la así llamada poesía de la experiencia, neorrealista o de la nueva sentimentalidad, de finales del siglo XX. A pesar de esta etiqueta realista, dichas corrientes emplean un lenguaje más abstracto y conceptual que concreto y descriptivo: los estímulos sensoriales del mundo externo suelen ser apenas un pretexto para las reflexiones del sujeto lírico.

Lo mismo podemos afirmar de autores con una poética más vanguardista, en quienes puede influir tal vez el desprecio del lenguaje descriptivo, por considerarlo demasiado poco imaginativo u original. Es el caso de Pedro Salinas, considerado el “poeta del amor” dentro de la Generación del 27. Pese a que la forma dialógica de muchos de sus poemas podría hacernos esperar la existencia de “personajes” descritos desde el punto de vista físico y kinésico, lo cierto es que el lenguaje con que este autor define el amor es altamente conceptista. Su concepción de la relación amorosa como intercambio ante todo verbal –formulada en los célebres versos: “¡Qué alegría más alta: vivir en los pronombres!”– aparece en forma aun más explícita en el poema que empieza “De entre todas las cosas verticales”. Dos amantes yacen en la oscuridad uno junto al otro, sin mirarse ni tocarse, solo hablando:

*(...) La forma última
del amor, esa noche
era estar muy quietos, en lo oscuro,
para fingir que ya tan sólo
dos limpias voces, puras, paralelas,
quedaban de sus vidas, de sus ansias.*

El “poeta del amor” Salinas, autor de una matizada reflexión intelectual sobre este sentimiento, no parece muy interesado en la descripción concreta de sus manifestaciones físicas en forma de gestos o inflexiones de voz. De hecho, tal y como expresa en este poema, su idea del amor perfecto consiste en la ausencia de dichos gestos e inflexiones de voz (“dos limpias voces, puras”).

Casi descartada, después de un rastreo somero, la existencia de una corriente poética o de un autor conocido donde la comunicación no verbal sea un factor constante y determinante, pasamos a buscar textos aislados que nos sirviesen para una primera aproximación al tema de la comunicación no verbal en la lírica. Encontramos, por ejemplo, el célebre poema de Antonio Machado “El viajero” (“Está en la sala familiar, sombría”), que abre el libro *Soledades, galerías y otros poemas*. Se trata de un texto, en su primera parte, predominantemente descriptivo, de sutil técnica impresionista, en el que no faltan las referencias a la expresión facial del personaje central, el hermano viajero del título.

*Hoy tiene ya las sienes plateadas,
un gris mechón sobre la angosta frente;
y la fría inquietud de sus miradas
revela un alma casi toda ausente.
(...)
El rostro del hermano se ilumina
suavemente. (...)*

Sigue una serie de interrogaciones retóricas que intenta interpretar, desde el punto de vista del observador, la expresión facial de la persona observada. Se alude al paso del tiempo, a las experiencias vitales, a la nostalgia y el desencanto, para, en la conclusión, volver a la descripción de la mímica del viajero.

*Y este dolor que añora o desconfía
el temblor de una lágrima reprime,
y un resto de viril hipocresía
en el semblante pálido se imprime.
Serio retrato en la pared clarea
todavía. Nosotros divagamos.
En la tristeza del hogar golpea
el tictac del reloj. Todos callamos.*

En el poema hay implícita una correlación inversa entre el lenguaje verbal y el corporal: éste resulta tanto más significativo cuanto más vacías podemos suponer las palabras. A lo largo del texto se produce una lógica evolución desde un lenguaje sin finalidad, de circunstancia –“nosotros divagamos”–, hasta un silencio final lúgubre, remarcado por el sonido ambiental del reloj.

Otro poema más moderno donde la comunicación no verbal aparece tematizada es “Retrato en un concierto”, de José Hierro. El estímulo para la escritura del poema es la observación de una joven, fría e impasible, durante un concierto de J. S. Bach:

*Resbala la música sobre
la impasibilidad de su cuerpo.
Cualquiera podría pensar
en una piedra, misteriosa
por dentro, bruñida por fuera,
pura, evidente y enigmática.*

El poeta recuerda o imagina que, por las noches, la joven se vuelve sensual y apasionada:

*Todas las noches ha ocurrido
lo mismo: la estatua se ha puesto
a vibrar. Bajo el suéter ha ido
descubriendo carne encendida,
pechos que tiemblan, manos ávidas,
dientes que muerden y que hieren.*

Entre estas dos criaturas aparentemente opuestas, cuya diferencia se expresa en el lenguaje corporal (rigidez inerte en una, vitalidad palpitante en la otra), no hay una aparente continuidad:

*Si la Solveig desnuda por las habitaciones de la noche,
si aquella desconocida se acercase a la que escucha
amparada por la campana neumática de la música,
la desvanecería con un gesto de indiferencia y hastío,
como a un viajero de un planeta remoto
cuyo lenguaje fuera incomprensible para los humanos.*

Únicamente los ojos de la joven parecen revelar del todo su compleja personalidad:

*(...) Ellos
poseían tal vez la clave.
Los dos seres que eras, miraban
con los mismos ojos, distantes
y fríos. No pertenecían
a tus dos vidas, sino a otra
que era tal vez la verdadera.*

El poema de Hierro es en conjunto menos visual, más analítico que el de Machado, pero tematiza aun más claramente la comunicación kinésica al convertirla en el centro de las reflexiones del poeta.

Siguiendo un enfoque comparatista como el de Poyatos, podemos citar también algunos textos líricos escritos en lenguas distintas del español. Por ejemplo, el poema *The Other Two* (“Los otros dos”), de Sylvia Plath, donde una feliz pareja, que veranea en una mansión solitaria, evoca la presencia de otra fantasmal pareja que representa la cara opuesta de su felicidad:

*Pesadas como estatuas, esas figuras que no eran las nuestras
Interpretaban una pantomima en la madera pulida,
Aquel gabinete sin ventanas ni puertas:
Él estiraba un brazo para acercarla, pero ella
Lo rehuía pensando: tiene un carácter de hierro.
Él, al ver su frialdad, apartaba la vista. Y así se quedaban,
En una pose hierática, compungidos, como en una tragedia antigua.¹*

También en la poesía eslovaca la comunicación kinésica tiene un papel notable, en autores como Mikuláš Kováč, Ján Ondruš o Štefan Strážay. Veamos un ejemplo de este último, el poema *Západ slnka* (“Puesta de sol”):

*En la esquina de dos calles
anchas, largas y vacías,
un hombre y una mujer
se despiden. Treinta, cuarenta.
Es una larga despedida. El cielo
se arquea sobre ellos, enorme,
de un gris sucio. Y todo está
calculado de antemano...
Tanto tiempo para el amor,
tanto tiempo para la mentira.
Ya nada para la ilusión.
La tristeza es del cuerpo.²*

La alusión a la comunicación, tanto verbal como no verbal, es, como cabe esperar en un texto de esta brevedad, predominantemente implícita. El poeta no reproduce las palabras de la pareja que se despide –amantes que se separan, podemos

¹ *Heavy as a statuary, shapes not ours / Performed a dumbshow in the polished wood, / That cabinet without windows or doors: / He lifts an arm to bring her close, but she / Shies from his touch: his is an iron mood. / Seeing her freeze, he turns his face away. / They poise and grieve as in some old tragedy.* Traducción de Xoán Abeleira.

² *Na rohu dvoch prázdnych / širokých a dlhých ulíc / lúči sa muž so ženou. / Tridsať, štyridsať. // Je to dlhé lúčenie. Nebo / klenie sa nad nimi, obrovské, / špinavosivé. A všetko / je zrátané dopredu – // toľko času na lásku, / toľko času na klamstvo. / Už nič na ilúziu. / Smútok je telesný.* Traducción de Alejandro Hermida.

suponer, bien para siempre, bien para reunirse con sus parejas legítimas tras un encuentro furtivo– ni tampoco describe las cualidades de sus voces, sus posturas y sus gestos. Corresponde al lector imaginar su interacción verbal, paraverbal, kinésica y proxémica, a partir de los indicios que el autor proporciona: “Es una *larga* despedida. (...) tanto tiempo para la *mentira*. (...) La tristeza es *del cuerpo*”. Y es que el lenguaje puede ser banal, elusivo, puede incluso mentir, pero el cuerpo no engaña, revela la esencia de la relación amorosa de los personajes, su provisionalidad, su insatisfacción. Tampoco engaña el escenario del poema, que, a través principalmente de adjetivos, refuerza la impresión de pequeñez y abandono de las figuras humanas. Estas están paradas “en la esquina [esto es, en la encrucijada, en sentido literal y metafórico (A.H.)] de dos calles *anchas, largas y vacías* (...). El cielo *se arquea sobre ellos, enorme, de un gris sucio*”.

La desconfianza hacia el lenguaje es uno de los *Leitmotiv* de la poesía universal posterior a la Segunda Guerra Mundial. No obstante, según Strážay, la falibilidad de las palabras no se deriva tanto de su incapacidad esencial para captar la verdad como de la ausencia de voluntad o coraje de sus usuarios, que las utilizan para mentir o para encubrir su propia fragilidad humana.

Hasta aquí hemos comentado algunos poemas españoles, angloamericanos y eslovacos que representan –ya sea en forma explícita o, más frecuentemente, implícita– la comunicación no verbal, y en los que ésta juega un papel central o de gran importancia. De las distintas formas de comunicación no verbal, nos hemos centrado en la kinésica. Un rasgo común a todos los textos analizados, y que es condición necesaria (aunque no suficiente) para el tratamiento literario del lenguaje corporal, es que en ellos aparecen diferentes personas o “personajes líricos”³: al menos uno que observa –el “yo” o el “nosotros” del poema– y otro u otros que son observados.

Más difícil que el de la kinésica, como subraya repetidamente el propio Poyatos (por ejemplo en 1994b: 18, o en 1994c: 129 – 130, nota al pie), es el estudio de la paralingüística en el texto literario; y aun más, añadimos nosotros, en el texto lírico. La poesía lírica, a diferencia de cierta poesía épica y, desde luego, de la dramática, no suele dar voz directa más que al sujeto lírico, cuya forma de hablar es raramente objeto de descripción. Hay, por supuesto, algunas excepciones, como la de los poetas checos del Grupo 42, quienes, como uno de sus procedimientos estilísticos y compositivos, insertaban en el enunciado lírico fragmentos literales de conversaciones auténticas oídas en la calle; no obstante, la misma pretensión de autenticidad de estos poetas, que les llevaba a registrar los estímulos sensoriales de manera no mediatizada, les impedía también comentar de forma explícita el modo de hablar de esas voces. Dicho modo de hablar puede, a lo sumo, deducirse

³ Estos “personajes”, obviamente, están apenas esbozados en comparación con los de los textos narrativos y dramáticos.

de indicios como los signos de puntuación –cuyo carácter de signos paralingüísticos es señalado por Poyatos (1994c: 163 ss.)– o de los rasgos de pronunciación coloquial.

Por tanto, y salvo excepciones, el estudio de la paralingüística en el texto lírico debe referirse a la voz del yo lírico. Ésta puede resultar especialmente marcada, por ejemplo, en los poemas con fuerte carga emotiva, la cual a menudo se manifiesta en una entonación particular del verso e, implícitamente, en unos fenómenos paralingüísticos, e incluso kinésicos, adyacentes. Por ejemplo, al leer el primer verso del poema “Los heraldos negros”, de César Vallejo, es difícil no imaginarse, acompañando a la exclamación de desconcierto o desaliento del yo lírico, un suspiro y un movimiento de cabeza:

Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!

La comunicación no verbal implícita contribuye a modelar la emotividad del verso, confirmando el significado de sus diferentes niveles lingüísticos: el nivel léxico-semántico (“golpes... fuertes”), el nivel morfosintáctico (la sintaxis apotegmática, el cuantificador “tan”) y el nivel fónico-entonativo. Todos estos niveles, verbales y no verbales, de significación convergen en los signos gráficos, especialmente en los puntos suspensivos. Éstos no indican tan solo una pausa entonativa que prepara la exclamación final, sino que también, interrumpiendo la sintaxis del enunciado, sugieren la insuficiencia del lenguaje a la hora de formular una explicación válida de los traumas de la existencia. Y sabemos que, donde no llegan las palabras, toma su lugar la comunicación no verbal.

Podríamos buscar más ejemplos de comunicación no verbal implícita en otro tipo de poemas, como aquellos caracterizados por un especial tono sarcástico. No obstante, el problema de los indicios paralingüísticos en la lírica rebasa los límites del texto escrito y se extiende al de su realización oral, la recitación. Es este un caso paralelo al del texto dramático y su realización escénica, con la dificultad añadida de que en el texto lírico no contamos con la ayuda de las acotaciones. En esta primera aproximación al tema solo podemos dejar constancia de este problema, que exigirá en el futuro un estudio más detenido.

Summary

Nonverbal communication is a subject of growing interest to scholars in numerous disciplines. It has also been an object of research in literary studies although not to such a great extent. One of the world's most recognized experts in nonverbal communication, Fernando Poyatos, after systematizing the conceptual, terminological and methodological apparatus of this interdisciplinary science, has applied it to the analysis of literary texts of prose fiction and theater. This paper is based on the findings of Poyatos and tries to go further, testing the applicability of this new discipline to lyrical poetry, in which the examples of nonverbal communication

tend to be less explicit than in other literary genres. Texts of Spanish, Anglo-American and Slovak poetry are analysed.

Bibliografía

Hierro, J. (1995): *Libro de las alucinaciones*, ed. Dionisio Cañas, Madrid, Ediciones Cátedra.

Machado, A. (1989): *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe.

Plath, S. (2008): *Poesía completa*, ed. Ted Hughes, trad. Xoán Abeleira, Madrid, Bartleby Editores.

Poyatos, F. (1994a): *La comunicación no verbal I. Cultura, lenguaje y conversación*, Madrid, Istmo.

Poyatos, F. (1994b): *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción*, Madrid, Istmo.

Poyatos, F. (1994c): *La comunicación no verbal III. Nuevas perspectivas en novela y en teatro y en su traducción*, Madrid, Istmo.

Salinas, P. (1992): *Antología poética*, ed. Luis Suñén, Madrid, América Ibérica.

Strážay, Š. (1990): *Palina*, Bratislava, Tatran.

Vallejo, C. (1989): *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial.

LA INTERPRETACIÓN EN ENTREVISTAS MÉDICAS ESPAÑOL-ITALIANO

Eleonora Iacono

Universidad de Palermo

La interpretación social es una de las más antiguas, siendo la que permite a una minoría cultural y lingüística que no conoce la lengua del país en el que se encuentra, comunicarse con los proveedores de servicios públicos en ámbito sanitario, legal, educativo y social (MIKKELSON, 1996: 125 – 129). Para la interpretación en los servicios públicos hacen falta no sólo habilidades lingüísticas, sino también una clara aptitud para la mediación cultural y social, que permita llegar a una negociación entre las exigencias de los interlocutores primarios. En una interacción intercultural, el intérprete es un mediador de relaciones, de dinámicas de poder y de sistemas de cortesía entre el emisor y el receptor (WADENSIÖ, 1998). Su fin es buscar un equilibrio que facilite el buen éxito de la comunicación. Para dar luz a este punto, aclararemos en qué se diferencia una entrevista bilingüe respecto a una monolingüe.

Normalmente, en una entrevista monolingüe médico-paciente la estructura es diádica, siendo dos los participantes en la interacción. Puesto que se trata de un contexto institucional, la estructura dialógica a la cual recurren los interlocutores no es libre, sino que existen reglas de referencia que permiten al médico gestionar la interacción, en cuanto interlocutor con mayor “poder”¹. Mishler (1984) propone el esquema “pregunta del médico – respuesta del paciente – evaluación del médico”, en el cual es evidente que la gestión de los turnos de habla está principalmente asignada a este último. De hecho, no solamente es el médico el que dirige el mayor número de preguntas y decide cuándo ceder la palabra al paciente, sino que es él, principalmente, el que elige cambiar de tema cuando un determinado punto relativo a la salud del interlocutor ha sido ya tratado suficientemente (FAIRCLOUGH, 1992). Incluso cuando la estructura de una entrevista médica resulta más libre y el paciente tiene más poder en la elección de los temas a tratar, según Fairclough (Íbid., pág. 155), esto ocurre solamente a discreción del médico que, libremente, decide ceder parte del poder de gestión de los turnos a su interlocutor. Como consecuencia, paradójicamente, la decisión del médico de autolimitar su gestión de los turnos sigue subrayando la asimetría entre las partes, puesto que él puede decidir retomar el poder que, en parte, ha cedido (Íbid., pág. 146).

¹ Por “Poder” se entiende la variable sociológica argumentada por Brown y Levinson (1987: 76).

El esquema pregunta-respuesta propuesto hasta ahora se complica cuando la entrevista es bilingüe y los dos interlocutores primarios recurren a la mediación del intérprete. En este caso, la estructura triádica médico-intérprete-paciente que se establece es más compleja y está sujeta a variaciones respecto al habitual esquema pregunta-respuesta de una normal entrevista hospitalaria, puesto que cada turno de habla requiere la traducción del intérprete. Además, en las entrevistas interculturales el médico cede necesariamente parte del control de la conversación al intérprete. De hecho, frecuentemente, éste último, más que limitarse a traducir la pregunta del médico y la respuesta del paciente, interviene en primera persona para pedir aclaraciones sobre ciertos puntos que no ha entendido, para invitar a las partes a repetir lo que acaban de decir o interrumpir un turno de habla demasiado largo, asumiendo, según la terminología utilizada por Leanza (2007: 11–34), el papel de *traductor activo*. Por lo que se refiere a la estructura de la interacción, se produce una variación de un esquema triádico (médico-intérprete-paciente y, sucesivamente, paciente-intérprete-médico) a un discurso dialógico (intérprete-médico o intérprete-paciente) (PÖCHHACKER, 2004: 79), en el cual el paciente o el médico quedan momentáneamente excluidos.

Hasta aquí el planteamiento teórico. Veamos ahora cómo lo arriba expuesto se puede aplicar a ejemplos concretos extraídos de una conversación real entre un médico de lengua española y pacientes italianos que se valen de la mediación de un intérprete profesional de la estructura sanitaria. El presente estudio analiza, de hecho, una visita extraída de un *corpus* creado gracias a un período de investigación de cuatro meses de duración, desarrollado durante 2009 en el Instituto Valenciano de Infertilidad (IVI) de Barcelona, estructura a la vanguardia a nivel internacional en el campo de la reproducción asistida. A continuación se propone un esquema de la interacción objeto del estudio:

	Transcripción 1
Fecha	05/05/2009
Horario	18:30
Duración	01:11:39
Lugar	Consulta
Tipo de visita	Primera visita (anamnesis inicial, ecografía, prueba de transferencia y discusión final)
Tratamiento requerido	Fecundación in vitro convencional
Participantes	– Médico argentino (edad 50–55 años): Méd – Paciente italiana 1 (edad 35–40 años): Muj – Paciente italiano 2 (edad 45–50 años): Hom – Intérprete A (edad 25–30 años): Int – Enfermera española (edad 25–30 años): Enf

Tabla 1
Esquema-resumen de la grabación objeto de estudio.

[1] T.1 (62-78)²

63 Hom: [tiene dolori?]

64 Muj: non sempre non tutti i mesi
 no siempre no todos los meses

66 Muj: sì

68 Int: prende- ehm- ha bisogno di prendere delle [medicine]?
toma- ehm- ;necesita tomar algunas [medicinas]?

70 Int: [°mmh°]

71 Muj: = in certi mesi è più forte sí [lo prendo però non sempre]
 = *en algunos meses es más fuerte sí [lo tomo pero no siempre]*

72 Int: [sí cuando tiene- cuando tiene] dolor

73 algunos meses sí pero no se lo toma siempre §

74 Méd: § muy bien y ;la familia de

75 alguno de los dos presenta alguna enfermedad importante?

76 Int: nella famiglia? diiii di entrambi c'èèè qualche antecedente di malattiaaa

137

- 77 importante?/ o grave?
¿en la familia? deee de ambos hayyy algún antecedente de enfermedad importante?/
 ¿o grave?

78 Hom: °no no no°

En la transcripción presentada, las preguntas del médico están traducidas por la intérprete para el paciente y, posteriormente, la respuesta de éste último es interpretada en español para el médico. Partiendo de este esquema general, sin embargo, hay que decir que, como se evidencia incluso en el ejemplo de arriba, las interacciones estudiadas presentan una estructura más compleja de la de médico-intérprete-paciente a la cual, hasta ahora, se ha hecho referencia. De hecho, se trata de interacciones que presentan tres interlocutores primarios (el médico y una pareja compuesta por marido y mujer más un mediador lingüístico). Veamos de qué manera la presencia de un segundo paciente complica la estructura de la visita:

[2] T.1 (1519 – 1537)

- 1519 Méd: [lo-]
 1520 Muj: [non si] potrebbe fare anche una cura? °si potrebbe o no?°
[¿no se] podría hacer también una cura? °¿se podría o no?°
 1521 Int: ¿se podría curar?/ [¿hacer una cura/ una terapia?]
 1522 Hom: ((a la mujer)) [come si chiamano quelle cose] che ho preso/
 1523 **diglielo al dottore**
((a la mujer)) [como se llaman aquellas cosas] que he tomado/
díselo al doctor
 1524 Muj: **e vabbè ma-** ((a la intérprete)) allora lui ha preso degli
integratori
de acuerdo pero- ((a la intérprete)) entonces él ha tomado
unos integradores
 1525 Int: mmh
 1526 Muj: che da noi si chiamano spergin q
que para nosotros se llaman spergin q
 1527 Int: mmh
 1528 Muj: effetti plus
efectos plus
 1529 Int: [que tomaba unos integradores]
 1530 Hom: [che sono-]
[que son-]
 1531 Muj: integratori sono
son integradores
 1532 Int: integradores
 1533 Méd: los tratamientos en el varón son muy prolongados

- 1534 y no cambian- eh- no
 1535 Hom: [ah non cambia]
 [ah no cambia]
 1536 Int: [dice che nell'uomo] i trattamenti sono molto lunghi
 e in ogni caso non-
 1537 non è che cambiano [tan- tanto la situazione]
 [dice que en el varón] los tratamientos son muy prolongados y,
 en todo caso, no- no
 es que cambian [tan-tanto la situación]

La presencia de la pareja formada por el marido y la mujer que, a veces, hablan entre ellos (renglones 1522 – 1524) o intervienen al mismo tiempo, superponiendo sus voces a la de la intérprete (1521 – 1522; 1529 – 1530; 1535 – 1536) o a la del médico (1519–1520), representa un elemento adicional de dificultad para la traducción a realizar. Además, teniendo en cuenta la superposición entre el marido y la intérprete que se encuentra en los renglones 1535 – 1536, notamos que en este caso el primero interviene para intentar traducir lo que acaba de decir el médico. La circunstancia por la cual la proximidad entre la lengua española y la italiana permite a uno de los dos pacientes comprender, parcialmente, lo dicho por el otro interlocutor no es insólita. Por tanto, no es raro que la mujer o el marido empiecen a traducir contemporáneamente a la intérprete. En el caso de que la intuición del paciente sea correcta, tal superposición no comporta particulares dificultades para la intérprete. Veamos a continuación, sin embargo, qué tipo de dificultad se presenta en el trabajo de la intérprete cuando la semejanza entre las dos lenguas lleva a los pacientes, que intentan traducir por sí mismos, a caer en un verdadero malentendido:

[3] T.1 (41 – 45)

- 41 Méd: y ¿Mario? ¿tampoco con parejas anteriores ha tenido **ningún**
embarazo?
 42 Hom: no [ma- malattie? no]
 no [¿en- enfermedades? no]
 43 Int: [Mario neanche-] NO NO NO NO nessuna gravidanza
 cooonn
 44 precedenti partner?
 [Mario tampoco-] NO NO NO NO ¿ningún embarazo cooon
 parejas anteriores?
 45 Muj: nooo

En el fragmento número 3, el paciente, escuchando la palabra “embarazo”, le atribuye, incorrectamente, el significado de estado de malestar físico o indisposición.

Cuando lo escucha, la intérprete, que ya había empezado a traducir, se interrumpe (43: “Mario neanche-” – “*Mario tampoco-*”) y, subiendo el tono de voz y aumentando la velocidad (evidenciados por el uso de las mayúsculas), niega, cuatro veces consecutivas, la exactitud de lo que cree haber comprendido el hombre (“NO NO NO NO”). Solamente ahora se le permite dar la información correcta, formulando en italiano la pregunta del médico (43 – 44: “nessuna gravidanza cooonn precedenti partner?” – “*¿ningún embarazo cooonn parejas anteriores?*”). Se deduce que la intervención del marido, que creía haber comprendido por sí mismo, ha complicado en realidad el trabajo de traducción de la intérprete, haciéndolo más lento. Presentamos otro ejemplo en el cual el paciente cree haber intuido lo dicho por el médico y anticipa a la intérprete, obligada a intervenir para aclarar el malentendido:

[4] T.1 (834 – 850)

- 834 Méd: para una inseminación sí es importante que la
835 trompa sea [()]
836 Hom: [ah meno male]
[ah menos mal]
837 Int: per un’inseminazione è importante
para una inseminación es importante
838 Hom: un colpo di fortuna [meno male]
un golpe de suerte [menos mal]
839 Méd: [¿sí?] pero para una en vitro
840 Int: ma per una fecondazione in vitro
pero para una fecundación en vitro
841 Méd: a no ser que sean ehm- obstruidas yyy que acumulen líquido que
se
842 llama hidromele que en este caso sí sería problemático/ en este caso no
843 pasa [nada]
844 Hom: [ah si possono] anche riaprire le tube dottore?
[ah ¿se pueden] también reabrir las trompas doctor?
845 Int: nooo dice per una fecondazione in vitro
nooo dice para una fecundación en vitro
846 Muj: mmh
847 Int: le tube non sono importanti [a meno che=]
las trompas no son importantes [a menos que=]
848 Hom: [aaah]
849 Int: = non ci fosse del liquido accumulato dentro/ per cui quello sì
850 potrebbe andare a dare fastidio ma altrimenti nonn-
*=no hubiese líquido acumulado dentro/ en este caso sí que podría dar
lugar a fastidios, de lo contrario noo-*

En los renglones 843 – 844 queda patente que el marido superpone su voz a la del médico, impidiendo a la intérprete comenzar a traducir (“ah si possono anche riaprire le tube dottore?” – “*ah ¿se pueden también reabrir las trompas doctor?*”). En este punto, la intérprete interviene negando la exactitud de la afirmación del paciente mediante una prolongación enfática de la vocal (“nooo”) y da la traducción correcta (845-847-849-850: “nooo dice per una fecondazione in vitro le tube non sono importanti a meno che non ci fosse del liquido accumulato dentro/ per cui quello sì potrebbe andare a dare fastidio ma altrimenti nonn-” – “*nooo dice para una fecundación en vitro las trompas no son importantes a menos que no hubiese líquido acumulado dentro/ en este caso sí que podría dar lugar a fastidios, de lo contrario noooo-*”).

Otro caso que complica la estructura de una interacción intercultural con la presencia de dos pacientes es aquel en el cual marido y mujer empiezan a dialogar entre ellos en italiano, excluyendo a los otros dos participantes en la interacción:

[5] T.1 (648 – 659)

- 648 Muj: vediamo un po' se la trovo
 veamos si la encuentro
- 649 Hom: e dagliele tutte se la vede il dottore dai
 dáselas todas, deja que se la arregle el doctor, ¡venga!
- 650 Muj: eh no voglio trovarle sennò [il dottore poi qua=]
 eh no, quiero encontrarlas si no [el doctor aquí=]
- 651 Hom: [li legge lui]
 [los lee él]
- 652 Muj: = esce pazzo
 =se vuelve loco
- 653 Hom: è il mestiere suo scusa
 es su trabajo, perdona
- 654 Muj: [sì ma le analisi stanno tutte insieme capito?]
 [sí pero los análisis están todos juntos ¿entiendes?]
- 655 Méd: [no se preoccupe no se preoccupe ahora-] ahora lo vemos
- 656 Hom: sono professionisti mica [èè- è un quaquaraquà]
 son profesionales, no [ess- es un charlatán]
- 657 Méd: [(((risa)))]
- 658 Muj: ecco/ questo dovrebbe essere- ecco ((da una hoja al intérprete))
 aquí está/ este debería de ser- aquí ((da una hoja al intérprete))
- 659 Int: ah perfetto
 ah perfecto

En el extracto número 5, desde el renglón 649 hasta el 654 los cónyuges hablan entre sí del análisis hormonal de la paciente que el doctor quiere ver. Hay que destacar que la intérprete no traduce todo lo que dicen los dos, probablemente

porque la conversación tiene lugar de manera animada y no tendría tiempo de explicar al doctor lo que está sucediendo. Cuando, finalmente, la mujer encuentra el informe que se le ha pedido (658), el orden se restablece, como confirma la intervención de la intérprete (659: “ah perfetto” – “*ah perfecto*”), la cual, hasta este momento, ha permanecido en silencio. Solamente ahora la consulta puede continuar. Una última puntualización. Puesto que los médicos que trabajan en IVI tienen constantes contactos con pacientes italianos, de vez en cuando son capaces de comprender por sí mismos lo dicho por la pareja durante la visita. Por lo tanto, a veces, el esquema pregunta del médico – traducción del intérprete – respuesta del paciente – traducción del intérprete no se respeta, puesto que viene a faltar la necesidad de traducir al español algunas intervenciones de la pareja. En todo caso, hay que destacar que la intérprete tiende a permanecer en silencio y a verificar si el médico es capaz de comprender por sí mismo, sobre todo cuando los pacientes hablan de cosas ajenas a la consulta, probablemente porque considera menos grave una posible pérdida de información. Al contrario, cada vez que los pacientes dirigen una pregunta inherente al tratamiento a realizar o a las modalidades con las que se desarrollará la intervención, traduce prescindiendo de la hipotética comprensión del especialista. A título de ejemplo, se señala un intercambio de intervenciones que ha tenido lugar durante la prueba de transferencia:

[6] T.1 (1289 – 1308)

- 1289 Méd: bene/ esto es el espéculo
 1290 Int: questo è lo speculum vabbè
esto es el espéculo venga
 1291 Méd: es muy pequeñito
 1292 Int: è piccolo
es pequeño
 1293 Muj: **meno male** ((risa))/ **alcuni cert- mettono certi proprio-** §
menos mal ((risa))/ **algunos ciert- meten ciertos verdaderamente-** §
 1294 Hom: § grandi °()°
 § *grandes* °()°
 1295 Muj: °()° **no questo è piccolino/ ma anche quando si fa la cosa**
lo facciamo
 1296 **piccolo o no?**
 °()° *no este es pequeñito/ ¿pero también cuando se hace la cosa*
lo hacemos
pequeño o no?
 1297 Int: **para-** §
 1298 Méd: § ((a la enfermera)) °()° **el otro**
 § ((a la enfermera)) °()° **el otro**
 1299 Int: **¿para el transfer también** §

- 1300 Méd: § ((a la enfermera)) no no [ya está ya está]
 § ((a la enfermera)) *no no [ya está ya está]*
- 1301 Int: [vas a utilizar]
- 1302 unn- [un=]
- 1303 Méd: [sí]
- 1304 Int: = **espéculo pequeño?**
- 1305 Méd: intentaremos sí
- 1306 Muj: ah
- 1307 Int: °sí°
- 1308 Muj: meno male ((risita))
menos mal ((risita))

En los renglones 1289 – 1291 el médico muestra a la paciente el espéculo con el cual se efectuará la prueba de transferencia y la tranquiliza sobre el hecho de que es muy pequeño. La paciente, a su vez, empieza a disertar sobre el hecho de que algunos especialistas lo utilizan de tamaño mayor (1293 – 1295). Hasta este momento, la intérprete se limita a traducir todo lo dicho por el médico, pero no refiere las divagaciones de la mujer. Cuando, sin embargo, esta última pregunta sobre el tamaño del espéculo con el cual se efectuará la transferencia efectiva el día de la intervención (1295 – 1296), la intérprete considera necesario traducir para el médico, compitiendo para obtener el turno de habla. De hecho, la primera vez debe interrumpirse porque éste pide a la enfermera que le pase otro espéculo (1297 – 1298); al segundo intento, consigue empezar la pregunta, pero de nuevo el médico la interrumpe para hablar con la enfermera (1299 – 1300). Sin embargo, la intérprete, superponiendo más de una vez su voz a la del médico (1300 – 1301 y 1302 – 1303), al final consigue elaborar toda la pregunta (1304) y obtener la respuesta deseada (1305).

Veamos, ahora, un caso diferente, en el cual el médico y la intérprete empiezan una conversación monolingüe a dos, en la cual se quedan momentáneamente excluidos los pacientes. Esto comporta que la intérprete abandone su papel de traductor para asumir el de interlocutor primario:

[7] T.1 (1309 – 1324)

- 1309 Méd: no es alérgica al yodo ¿no?
- 1310 Int: non è allergica allo iodio/ vero?/ [°il beta- betadine°]
¿no es alérgica al yodo/ verdad?/ [°el beta- betadine°]
- 1311 Muj: [penso di no/ penso di no]
[creo que no/ creo que no]
- 1312 Int: no
- 1313 Méd: vamos a limpiar entonces el cuello del útero **con yodo con povidón**
- 1314 Int: fa un po' dii- di disinfezione dell collo dell'utero **con lo iodio con ill-**
[il betadine]

- efectúa un poco de desinfección en el cuello del útero con yodo con ell-
[el betadine]*
- 1316 Muj: [ah ho capito sì sì sì] [ok/ va bene]
[ah he comprendido sí sí sí] [vale/ está bien]
- 1317 Hom: [il betadine sì sì]
[el betadine sí sí]
- 1318 Méd: ((a la intérprete)) ¿el betadine?/ te dije el nombre en argentino/
¿no?
- 1319 Int: sí/ bueno/ ¿qué dijiste tú? ¿providón?
- 1320 Méd: povidón/ que es lo mismo// la cánula
- 1321 Int: questa è la [cannula=]
esta es la [cánula=]
- 1322 Méd: [¿eh?]
- 1323 Int: = [con cui] fanno la prova
= [con la cual] realizan la prueba
- 1324 Muj: [mmh]

En este extracto, el médico, preparándose para realizar la prueba de transferencia en la paciente, se asegura de que la mujer no sea alérgica al yodo (1309: “no es alérgica al yodo ¿no?”). En su traducción, la intérprete repite fielmente lo dicho, pero además añade, en voz baja, el nombre comercial del producto (1310: “non è allergica allo iodio/ vero? °il beta- betadine°” – “¿no es alérgica al yodo/ verdad? °el beta- betadine°”). En el renglón 1313, el médico proporciona, de hecho, el nombre del principio activo (“vamos a limpiar entonces el cuello del útero con yodo **con povidón**”). En ese momento, también la intérprete, en la traducción, repite el nombre del producto, pero, obviamente, cita el nombre comercial italiano que le resulta familiar (1314– 1315: “fa un po’ dii- di disinfezione del collo dell’utero con lo iodio **con ill- il betadine**” – “*efectúa un poco dee- de desinfección en el cuello del útero con yodo con ell- el betadine*”). Esto da lugar a un diálogo a dos entre el médico y la intérprete, del cual los pacientes permanecen excluidos: el primero le dice “¿el betadine?/ te dije el nombre en argentino/ ¿no?” (1318), mientras que la intérprete le responde “sí/ bueno/ ¿qué dijiste tú? ¿providón? (1319); al final, el médico aclara el término argentino, que había sido deformado por la mediadora, le explica que es lo mismo que el betadine y continúa con la interacción bilingüe, dirigiéndose, después de una pequeña pausa, a la paciente para mostrarle la cánula (1320: “povidón/ que es lo mismo// la cánula”). A este punto, la intérprete abandona su papel de interlocutor primario y *responder*³,

³ Goffman (1981) analiza el *footing* con respecto al involucramiento y a la forma y grado de participación de los interlocutores en la interacción social. En base al modo en el cual el emisor se pone en relación con su mismo enunciado, puede asumir el papel de *animator*, *author* y *principal*. La primera clasificación indica quién pronuncia una determinada

del cual se había momentáneamente apropiado para responder al médico, para retomar el de traductora, aunque no pierde la ocasión de agregar un comentario, a fin de explicar para qué sirve la cánula, simplemente nombrada por el médico (1321 – 1323: “questa è la cannula **con cui fanno la prova**” – “*esta es la cánula con la cual realizan la prueba*”).

Veamos un ulterior ejemplo en el cual la intérprete asume el papel de *principal*, en este caso para pedir una aclaración al médico:

[8] T.1 (1920 – 1936)

- 1920 Méd: eso es lo más importante [mejorar=]
 1921 Muj: [mmh]
 1922 Méd: = un poco con respecto al tratamiento que hizo previamente
 1923 Int: questo è la cosa più importante
eso es lo más importante
 1924 Hom: e che cosa deve fare? altree-
y ¿que tiene que hacer? otraas-
 1925 Muj: eh sì poi mi daranno loro [laaa-]
eh sí después me darán ellos [laaa-]
 1926 Hom: [una cura] dottore?
[¿una cura] doctor?
 1927 Muj: e certo/ quando [dobbiamo fare-]
y claro/ cuando [debemos hacer-]
 1928 Méd: ((al intérprete)) [¿una cura?]
 1929 Muj: no dice deve [dare-]
no dice debe [dar-]
 1930 Int: [no] la terapia °que hay que hacer°
 1931 Muj: [la terapia conn-]
[la terapia con-]
 1932 Méd: [la terapia sí aho-] **ahora se la deja Ilenia/ ¿eh?**
 1933 Int: **sí pero ¿qué- qué dosis?**
 1934 Méd: **¿antagonistas?/ ya te digo**
 1935 Int: **sí**
 1936 Méd: **°ahora lo vemos/ un segundo°**

secuencia de palabras, mientras que con la segunda se entiende quién es el responsable de los pensamientos expresados y de las palabras pronunciadas, pero no reivindica la paternidad; por último, con el término *principal* se hace referencia a la persona de la cual el enunciado expresa el punto de vista. Posteriormente, Wadensjö (1998: 91 – 92) completa tal esquema, creado para el hablante, con un esquema inherente al receptor, individuando los papeles de *reporter*, *recapitulator* y *responder*, especulares a los de Goffman arriba mencionados, pero aplicados al cuadro de recepción.

En los renglones 1924 y 1926 el marido pregunta sobre el tratamiento al que la mujer tendrá que someterse. El médico responde que la terapia se la dejará la intérprete (1932: “la terapia sí aho- ahora se la deja Ilenia/ ¿eh?”). De hecho, las intérpretes en el Instituto Valenciano de Infertilidad desempeñan la tarea adicional de informar a los pacientes sobre las terapias y las praxis seguidas de rutina en la estructura. En este caso, sin embargo, la intérprete no se siente segura sobre las dosis del fármaco que debe tomar la mujer, por lo cual, apropiándose del papel de *principal*, se dirige directamente al médico para aclarar el punto oscuro (1933: “sí pero ¿qué- qué dosis?”), empezando de nuevo una conversación monolingüe (1933 – 1936). De tal manera que, toma, por necesidad, el turno de habla y elige al médico como referente para la respuesta, ejerciendo su poder sobre la interacción. En conclusión, resulta evidente que la estructura de una interacción intercultural mediada por un intérprete es, por su naturaleza, particularmente compleja y articulada, tanto que se sale de una simple esquematización. Se puede estar de acuerdo con Wadensjö (1998: 11) cuando afirma que las actividades comunicativas que se encuentran en este tipo de conversación son en determinados casos diádicas y en otros triádicas, dependiendo de las prioridades del momento de los sujetos participantes. La estudiosa (Íbid., pág. 12) compara a los interlocutores con bailarines que coordinan sus turnos de habla entre sí los unos con los otros, en una especie de *pas de trois* de la comunicación. Aplicando la visión de Wadensjö a los extractos analizados, se ha visto que la presencia de dos pacientes incide en la complejidad de las interacciones. De hecho, no solo se registra un mayor número de actividades comunicativas diádicas (como se ha visto, a las intérprete-paciente e intérprete-médico se añaden las “paciente 1-paciente 2”), que se suman a las triádicas (médico-intérprete-paciente 1 y médico-intérprete-paciente 2), sino que se encuentra la presencia de una actividad de cuatro, cuando todos los interlocutores, alternándose, participan en la interacción. Retomando la metáfora de la danza de Wadensjö, en el caso de las visitas en IVI, se podría hablar de un *pas de quatre*, con todas las complejidades de coordinación que la presencia de un cuarto “bailarín” implica. Desde el punto de vista del desarrollo del trabajo de la intérprete, esto comporta una mayor problemática, como se ha visto en el estudio en el campo de la grabación. Además, la figura del intérprete resulta particularmente compleja y delicada, puesto que, caso por caso, tiene que desempeñar diferentes papeles para realizar su trabajo. Su poder en la interacción, que deriva del hecho de ser el único en tener siempre claro en cada momento y antes que los demás lo que está ocurriendo desde el punto de vista conversacional, hace de él un elemento indispensable que colabora continuamente con el médico, permitiéndole, a su vez, ejercer su poder institucional. Por lo tanto, resulta que el intérprete, en lugar de ser un simple traductor pasivo, una especie de canal aséptico para el pasaje de la información de una lengua a otra, se ha revelado como un elemento clave en la gestión de todos los momentos más complicados de la interacción. Él puede

intervenir para evitar malentendidos e incomprendiones, como se ha subrayado en el curso del análisis. En particular, se ha comprobado, con ejemplos prácticos, la función de anillo de conjunción entre las partes desarrolladas por el intérprete, que desempeña diferentes funciones según las necesidades, que van desde la tradicional de traductor, siempre atento a las exigencias de todos, a la de *alter ego* del médico que lo ayuda a gestionar la interacción, a la de profesional de la estructura hospitalaria, que habla con el especialista de las terapias y de las fichas clínicas de los pacientes.

Apéndice: Signos de transcripción (Briz y Grupo Val.Es.Co. 2002)

A:	Intervención de un interlocutor identificado como A.
§	Sucesión inmediata, sin pausa apreciable, entre dos emisiones de distintos participantes.
=	Mantenimiento del turno de un participante en un solapamiento.
[	Lugar donde se inicia un solapamiento o superposición.
]	Final del habla simultánea.
-	Reinicios y autointerrupciones sin pausa.
/	Pausa corta, inferior al medio segundo.
//	Pausa entre medio segundo y un segundo.
///	Pausa de un segundo o más.
(5")	Silencio (lapso o intervalo) de 5 segundos; se indica el nº de segundos en las pausas de más de un segundo, cuando sea especialmente significativo.
Cou	Los nombres propios, apodos, siglas, y marcas, excepto las convertidas en "palabras-marcas" de uso general aparecen con la letra inicial en mayúscula.
PESADO	Pronunciación marcada o enfática (dos o más letras mayúsculas).
()	Fragmento indescifrable.
(siempre)	Transcripción dudosa.
(...)	Interrupciones de la grabación o de la transcripción.
(en)tonces	Reconstrucción de una unidad léxica que se ha pronunciado incompleta, cuando pueda perturbar la comprensión.
°()°	Fragmento pronunciado con una intensidad baja o próxima al susurro.
((risas, toses, gritos...))	
aa/ nn	Alargamientos vocálicos/ alargamiento consonánticos.
¿!?	Interrogaciones exclamativas.
¿?	Interrogaciones. También para los apéndices del tipo "¿no?, ¿eh?, ¿sabes?"
¡!	Exclamaciones.

Summary

Community interpreting enables speakers of minority languages and cultures to communicate with providers of services, such as social workers, police officers, doctors and nurses, to their mutual satisfaction (Mikkelsen, 1996). An interpreter can't be just a non-involved conduit, because he has to cope with cultural and social diversity and, for this reason, has to look for an adequate balance between the requirements and needs of all the primary parties (Wadensjö, 1998). This paper investigates the role of Spanish-Italian interpreters in intercultural interactions in the health sector, thanks to a *corpus* collected in Barcelona, in one of the most famous clinic providing fertility treatments, over a period of four months, from April to July 2009. Thanks to real examples, it demonstrates that the interpreter plays different roles and shares the management of interaction with the physician, as his action influences the structure of turn-taking. Moreover, it stresses how the presence of two patients complicates the structure of medical interviews.

Bibliografía

- BAKER-SHENK, C. (1986): "The interpreter: machine, advocate or ally?". In: *Expanding Horizons*, J. Plant Moeller (ed.), Silver Spring, MD: RID Publications, págs. 119 – 140.
- BRIZ, A. – GRUPO VAL.ES.CO (2002), *Corpus de conversaciones coloquiales*. Anejo de la Revista *Oralia*, Madrid, Arco-Libros.
- BRIZ, A. (2003): "Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial". In: *Oralia*, 6, págs. 7 – 61.
- BRIZ, A. (2005): "Los corpus del español hablado. Presentación". In: *Oralia*, 8, págs. 7 – 12.
- BROWN, P. – LEVINSON, S. C. (1987): *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge UK, Cambridge University Press.
- FAIRCLOUGH, N. (1992): *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press.
- GOFFMAN, E. (1967): *Interaction Ritual*, Garden City, NY, Anchor Books.
- GOFFMAN, E. (1981): *Forms of Talk*, Oxford, Blackwell.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, A. F. (2005): "Necesidades terminológicas y de conocimiento especializado para intérpretes en los servicios sanitarios: propuesta didáctica". In: *Lenguas para fines específicos*, n. 8, págs. 37 – 44.
- GRICE, P. H. (1975): "Logic and Conversation". In: *Syntax and Semantics*, Vol. 3, Speech Acts, P. Cole – J. L. Morgan (eds.), New York, Academic Press, págs 41 – 58.
- GRUPO VAL.ES.CO (2003): "Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial". In: *Oralia*, vol. 6, págs. 7 – 61.

- HOZA, J. (1999): "Saving face: the interpreter and politeness". In: *Journal of Interpretation*, RID, Silver Spring, págs. 39 – 68.
- KNAPP-POTTHOFF, A. – KNAPP, K. (1987): "The man (or woman) in the middle: discorsal aspects of non-professional interpreting". In: *Analyzing Intercultural Communication*, K. Knapp – W. Enninger – A. Knapp-Potoff (eds.), Berlin, Mouton de Gruyter, págs. 181 – 211.
- KNAPP-POTTHOFF, A. (1992), "Secondhand politeness". In *Politeness in Language: Studies in its History, Theory and Practice*, R. J. Watts – S. Ide – K. Ehlich (eds.), Berlin/New York, Mouton de Gruyter, págs. 203 – 220.
- LÁZARO GUTIÉRREZ, R. – VALERO GARCÉS, C. (2006): "Intercultural Communication in Healthcare Settings: A Case Study". In: *Studies in Contrastive Linguistics: Proceeding of the Fourth International Contrastive Linguistics Conference Santiago de Compostela*, C. Mourón Figueroa – T. Moralejo Gárate (eds.), págs. 493 – 508.
- LEANZA, Y. (2007): "Roles of community interpreters in pediatrics as seen by interpreters, physicians and researchers". In: *Healthcare Interpreting*, F. Pöchhacker – M. Shlesinger (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, págs. 11 – 34.
- LEECH, G. N. (1983): *Principles of Pragmatics*, London, Longman.
- MADFES, I. (2003), "La confrontación de imágenes en una interacción asimétrica: médico y paciente: ¿afiliación o conflicto?". In: *Actas del Primer Coloquio del programa EDICE. La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*, D. Bravo (ed.), Stoccolmo, Stockholms Universitet, págs. 172 – 184.
- MARTIN, A. (2000): "La interpretación social en España". In: *La traducción y la interpretación en España hoy: perspectivas profesionales*, D. Kelly (ed.), Granada, Comares, págs. 207 – 223.
- MARTIN, A. (2006), "La realidad de la traducción e interpretación en los servicios públicos en Andalucía". In: *Revista Española de Lingüística Aplicada (RES-LA). Monográficos Retos del siglo XXI para la lingüística aplicada: nuevo mapa lingüístico y cultural de la Península Iberica*, F. Raga – C. Valero-Garcés (eds.), págs. 129 – 150.
- MARTÍN CASADO, M. – SÁNCHEZ-REYES PEÑAMARÍA, S. (2004): "Necesidad de la provisión de un servicio de intérpretes en los hospitales". In: *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, n. 6, págs. 155 – 168.
- MERLINI, R. – FAVARON, R. (2003): "Community interpreting: re-conciliation through power management". In: *The Interpreters' Newsletter* 12, págs. 205 – 229.
- MERLINI, R. (2005): "Alla ricerca dell'interprete ritrovato". In: *Interpretazione di trattativa. La mediazione linguistico-culturale nel contesto formativo e professionale*, M. Russo – G. Mack (eds.), Milano, Hoepli, págs. 17 – 38.

- MERLINI, R. – FAVARON, R. (2007): “Examining the ‘voice of interpreting’ in speech pathology”. In: *Healthcare Interpreting*, F. Pöchhacker – M. Shlesinger (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, págs. 101 – 137.
- MIKKELSON, H. (1996): “Community Interpreting: an Emerging Profession”. In: *Interpreting: International Journal of Research and Practice in Interpreting* 1.1, págs. 125 – 129.
- MISHLER, E. G. (1984): *The Discourse of Medicine*, Norwood N. J., Ablex.
- MORELLI, M. – DE LUISE D. (2010), “Lungo i sentieri della mediazione: riflessioni e strumenti per orientarsi nel cammino”. In: *Tracce di Mediazione*, D. De Luise – M. Morelli (eds.), Polimetrica Publisher, 2010, págs. 17 – 42.
- PÖCHHACKER, F. (2004), *Introducing Interpreting Studies*, London, Routledge.
- VALERO GARCÉS, C. – MANCHO BARÉS, G. (2002): *Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos: Nuevas necesidades para nuevas realidades/ New Needs for New Realities*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- VALERO GARCÉS, C. (2007): “Doctor–patient consultations in dyadic and triadic exchanges”. In: *Healthcare Interpreting*, F. Pöchhacker – M. Shlesinger (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2007, págs. 35 – 51.
- VALERO GARCÉS, C. (2008): “Prólogo”. In: *Formas de mediación intercultural: traducción e interpretación en los servicios públicos. Conceptos, datos, situaciones y práctica*, C. Valero Garcés (ed.), Granada, Editorial Comares, 2008, pp. XI – XIII
- VALERO GARCÉS, C. – MARTIN A. (2008), *Crossing borders in community interpreting: definitions and dilemmas*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- WADENSJÖ, C. (1998): *Interpreting as Interaction*, London/New York, Longman.

OTROS CAMINOS PARA LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL: VILA-MATAS Y COMPAÑÍA

Branka Kalenić Ramšak

Universidad de Ljubljana

1. Introducción

Con el cambio del siglo XX al XXI, como solía ocurrir en el pasado con los cambios de siglo, la crítica ha empezado a reflexionar sobre el futuro de la prosa literaria. El posmodernismo, ya desde mediados del siglo pasado, sigue ofreciendo diferentes posibilidades. José María Guelbenzu (HEREDIA, 2001: 217) habla de «otro camino para la novela» que conducirá hacia un género híbrido, mezcla entre autobiografía, reportaje e invención.

En la estética española actual hay un intento de distanciamiento crítico hacia el eterno reciclaje posmodernista. Varios autores españoles actuales buscan nuevas posibilidades y otros caminos de expresión. Entre ellos, uno de los más interesantes y prometedores es Enrique Vila-Matas. Ya desde hace varios años, especialmente desde su texto *Bartleby y compañía* (2000), pone su empeño en establecer un interesante juego de ficción con los materiales narrativos –ficionales, históricos, biográficos, ensayísticos, etc.– intentando borrar los límites entre géneros.

2. Trivialización

Una aportación fundamental de la estética posmodernista ha sido la incorporación de la tecnología a la obra artística, como muestran en las últimas décadas del siglo XX la pintura, la escultura, también la literatura. La multiplicación de instrumentos tecnológicos tiene su réplica en la diversificación de los caminos estéticos. Hay una pluralidad de voces y modos de escribir que se revela en todos los campos artísticos. El arte posmoderno de la segunda mitad del siglo XX ha facilitado la combinación de culturas elevada y baja. La literatura postmoderna debe llenar el vacío entre la cultura canonizada ya establecida y la subcultura, entre la élite y el pueblo, entre lo serio y lo cómico, entre lo real y lo mágico. Con el posmodernismo la novela ya no es una forma selecta, practicada desde una posición de exclusividad intelectual, sino que se extiende hacia segmentos sociales y culturales (NAVAJAS, 2002: 38).

Pero esa extensión ha tenido consecuencias radicales para el mundo literario. En muchos casos la calidad ha dejado la primacía a la cantidad y la literatura se ha sometido absolutamente a las leyes del mercado, que es algo frecuentemente ajeno a los impulsos estéticos. El posmodernismo se refugia en la proliferación

del género narrativo, muchas novelas editadas son de usar y tirar; el género narrativo se somete a la trivialización y la así llamada *trash culture* o la cultura del desperdicio que se nutre del reemplazamiento de la cultura escrita por otros modos culturales relacionados con la cultura visual y la tecnología informática, invade también el mundo literario. La trivialización está conectada con el tema de la réplica o la copia, la imitación o la recomposición. Vivimos en el mundo de reproducciones en segundo grado, de copias de copias, uniformes y repetitivas, en las que ha desaparecido la autenticidad o la individualidad (Íbid., pág. 40). La novela de fin del siglo XX ha vivido la multiplicación de mensajes sin normas estéticas o principios dominantes. En la heteroglosia comunicativa la literatura se ha convertido en un mensaje más. José Carlos Mainer habla de eclecticismo y convivencia blanda nada dialéctica de lo que la oferta cultural presenta en tumultuosa promiscuidad (POZUELO-YVANCOS, 2004: 47).

3. Historia

¿Qué es una novela? Muchas son las definiciones, es difícil elaborar una definición precisa. El término proviene del italiano *novella* (derivado del latín *nova*: noticias) que determina un relato de ficción intermedio entre el cuento y el *romanzo*, narración extensa. Cada época, desde las primeras novelas conocidas en Grecia y Roma entre los siglos II. a. C. y III d. C., tienen sus definiciones en la historia literaria. Stendhal decía que la novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino; Mario Vargas Llosa cree que en la novela se produce una fusión de objetividad y fantasía, de mito e historia, de experiencia soñada y experiencia vivida; Gonzalo Sobejano afirma que una novela tiene que referirse a un mundo representado (fingido o imaginado en palabras). La novela tiene que ver con la imaginación humana, tiene que comunicar de algún modo la compleja relación entre la realidad y la ficción. La novela moderna nace con el *Quijote*, obra con la que da el salto decisivo hacia la modernidad literaria: del paso de la mirada literal a la mirada literaria (GUEL BENZU en HEREDIA, 2007: 214). Cuando apareció el *Quijote* apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda, Cervantes no se defendió como autor delante del usurpador, sino que hizo que se defendiesen los personajes mismos en la segunda parte. Cervantes:

va a dejar que sean sus personajes los que se defiendan. Cuando los personajes se defienden a sí mismos, cuando adquieren vida propia y actúan por su cuenta, es cuando podemos decir que ha aparecido la mirada literaria, lo que desde entonces hemos seguido llamando literatura. No de autor a autor, sino de libro a libro, la escritura vive en su propia materialidad y se define a sí misma: eso es la literatura.

[...]

La mirada literal ignora las preguntas para ofrecernos sólo respuestas. La mirada literaria (al menos desde la textualidad que inaugura el Quijote) no puede ser más que la continua, tenaz pregunta a esas respuestas ya dadas (Íbid, pág. 214).

Hay un gran cambio trascendental entre la novela del siglo XIX y la novela del siglo XX que afecta a la estructura narrativa y el lenguaje: la novela deja de contar lo que pasa en el interior de los personajes para empezar a contar desde el interior de los personajes, o sea, se trata del paso de la mirada exterior a la mirada interior (Íbid., pág. 215). Por eso la novela tiene que modificar la estructura narrativa y el lenguaje –hay que inventar un lenguaje, un modo de hablar desde adentro, desde el interior del alma; de allí provienen todos los experimentos formales de la primera mitad del siglo XX. Considera Guelbenzu (Íbid.) que la revolución de la novela decimonónica afecta a los temas y la del siglo XX a las formas o a los lenguajes. Con la novela moderna cambia radicalmente también el papel del lector cuyo papel pasivo, estático y cómodo hay que abolir. El lector tiene que ir transformándose en un receptor activo y cómplice en el que hay que incentivar la duda y provocar búsquedas.

La narrativa española de comienzos del s. XX, con la novela antirrealista, tiende a romper o reaccionar contra las convenciones de la estética de la novela decimonónica. Es una época en la que predomina la idea del arte por el arte. Ángel del Río (2011: 270–271) opina del modo siguiente:

Frente al arte por la idea, el arte por el arte. Frente a la observación y de la descripción de lo externo –bases del realismo–, la sensación, el subjetivismo, los vagos anhelos del espíritu. El fin del arte no es ya tratar de reproducir con todos sus detalles el mundo que rodea al artista, sino sentir ese mundo y expresar o, más bien, sugerir por medio de imágenes y símbolos, de percepciones delicadas y sutiles, la atmósfera, el ambiente y los estados de ánimo que esa atmósfera produce en el alma del artista.

Se trata de un tiempo en que el arte desaparece del mundo de la realidad.

En esa época empezaban a publicar en España sus obras los autores de la denominada Generación del 98. En la novela se buscaba articular diferentes posibilidades narrativas. La novela intentaba quebrar las normas del realismo y/o incluir nuevas técnicas narrativas. Se las llegó a denominar antinovelas.

4. *Homme de lettres*

Uno de los autores actuales que buscan las posibles salidas de la *condición posmoderna* (Lyotard) es también Enrique Vila-Matas, que intenta luchar contra la desviación literaria, por la liberación de la ignorancia y contra los que han querido convertir la ficción en factura comercial. Su motivo principal es establecer una

reconstrucción estética y canónica explotando la dimensión metaliteraria. Parece que Vila-Matas haya declarado la guerra personal a los proliferantes autores de *best-sellers*, y en el mundo editorial, a los agentes de grandes editoriales, analfabetos literarios que solo entienden de cuentas y de resultados.

Las novelas con las que afronta esta temática son sobre todo *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *Doctor Pasavento* (2005), que algunos críticos denominan “catedral metaliteraria”. Pero su lucha específica ya había empezado con la obra *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985):

Si *Historia abreviada*... ha incidido sobre todo en la ruptura de la causalidad narrativa, en *Bartleby y compañía* el punto principal de inflexión para una nueva forma de novela lo ofrece el juego con los límites genéricos y principalmente la transición constante que en este libro se da entre lo real y lo imaginario, lo inventado y lo sucedido. Los dos procedimientos o mecanismos para producir esa impresión son la mixtura de géneros que pone al mismo nivel el ensayo, el diario íntimo y la novela, y el mecanismo conocido como autoficción que provoca el constante juego con la credibilidad de la voz narrativa, sometida a sospecha (POZUELO YVANCOS, 2004: 269 – 270).

El mestizaje de los géneros literarios es la propuesta de Vila-Matas para una de las posibles salidas del posmodernismo, ya infinitas veces reciclado.

4.1 Soledad

Vila-Matas se ha dado cuenta de que con el cambio del siglo XX al XXI, la verdadera literatura, la del gozo estético, está en crisis. Y la imagen de la agonía literaria le provoca un terrible sentimiento de melancolía y soledad:

A comienzos del siglo XXI, como si mis pasos llevaran el ritmo de la historia más reciente de la literatura, me encontré solitario y sin rumbo en una carretera perdida, al atardecer, en marcha inexorable hacia la melancolía. Una lenta, envolvente, cada vez más profunda nostalgia por todo aquello que la literatura había sido en otro tiempo se confundía con la niebla a la hora de crepúsculo. [...] En el arte me veía rodeado de odiosas mentiras, falsificaciones, mascaradas, fraudes por todas partes. Y además me sentía muy solo. Y cuando miraba lo que tenía frente a mis ojos veía siempre lo mismo: la literatura a comienzos del siglo XXI, agonizando (VILA-MATAS, 2009: 245).

Sin embargo no se conforma con la aparente situación sin salida, sino que cree en el futuro de la literatura y de la novela que no ha muerto sino, liberada de todo tipo de funcionalismos, evoluciona hacia su autonomía absoluta: «Decidí que en mi diario novelado yo encarnaría de pronto –para salvarla de la extinción– a la

literatura misma, nunca tan gravemente amenazada como a comienzos de este siglo» (Íbid., pág. 226).

Sólo la verdadera literatura puede salvar al hombre. En el discurso de recepción del XII Premio Internacional de Rómulo Gallegos (2001) expone las siguientes palabras:

El orgullo del escritor de hoy tiene que consistir en enfrentarse a los emisarios de la nada —cada vez más numerosos en literatura— y combatirlos a muerte para no dejar a la humanidad precisamente en manos de la muerte. En definitiva: que a un escritor le podamos llamar escritor. Porque digan lo que digan, la escritura puede salvar al hombre. Hasta en lo imposible.¹

4.2 Agotamiento

Vila-Matas, en su menester de desmontar el mecanismo de la ficción realista, entiende la literatura como una extraña forma de vida que se ha convertido en el material de su escritura. El asunto principal de su literatura es la propia literatura, su ámbito, los escritores, críticos, lectores..., y las actividades intelectuales relacionadas —escritura y reescritura, lectura, interpretación... Se trata de un novelista del agotamiento, del acabamiento, *of the exhaustion*, según la definición de John Barth (1967). Sus personajes viven diferentes males de la creación: uno deja de escribir (*Bartleby*), otro tiene el mal de no poder dejarlo (*Montano*), el tercero acaba en la locura por querer desaparecer del todo (*Pasavento*).

4.2.1 Historia abreviada de la literatura portátil

En sus novelas el autor lleva la intertextualidad a extremos insospechados; no para de citar textos y autores, de comparar la vida de sus personajes con los personajes ficcionales de otros autores o con los personajes reales. Muchas veces se trata de artistas y escritores reales que participan en la formación de una sociedad secreta, del movimiento conspirador *Shandy*. En la *Historia abreviada de la literatura portátil* comparten unas instrucciones para descodificar un mensaje secreto: Si Hablas Alto Nunca Digas Yo. Las mayúsculas forman el anagrama de la palabra SHANDY, referencia a *Tristram Shandy*, novela de Laurence Sterne. El texto (los *escritos shandys*) de Vila-Matas es un comentario de la crisis provocada por el arte vanguardista de la primera mitad del siglo XX.

4.2.2 Bartleby y compañía

Se trata de 86 teselas en forma de diario con claros rasgos autorreferenciales acerca del arte de no escribir:

Escribiré notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente, ya que muy podría ser que ese texto fantasma acabe

¹ www.analitica.com/bitblioteca/vila_matas/romulo_gallegos.asp, 2/10/2011

quedando como una suspensión en la literatura del próximo milenio (VILA-MATAS, 2004:13-14).

El escribiente Bartleby es un personaje que opta por el silencio, por la inactividad: «Ese oficinista de un relato de Herman Melville [...] que, cuando se le pregunta dónde nació o se le encarga un trabajo o se le pide que cuente algo sobre él, responde siempre diciendo: –Preferiría no hacerlo» (íbid., pág. 12).

4.2.3 El mal de Montano

Es aquí donde Vila-Matas explica más directamente su estética literaria o mejor dicho metaliteraria. Si Bartleby ha propagado la poética del silencio, Montano es su oposición: está enfermo de libros, padece de: «una peligrosa enfermedad [...], *litteratosís* –así calificaba Onetti a la obsesión por el mundo de los libros» (VILA-MATAS, 2009: 64). Todo el texto es un flujo discursivo, construido de fragmentos, su autor nunca sale de la órbita literaria escrita por otros autores. El espacio de la novela lo forman las imágenes de duplicidad, de laberinto, de juego de espejos, de *mise en abîme*:

El tema del doble –y también el del doble del doble y así hasta el infinito en un extenso juego de espejos– se halla en el centro del laberinto de la novela de Julio Arward, una novela que –ya estoy escribiendo como el crítico literario que soy– es una autobiografía ficticia en la que el autor se hace pasar por Cosme Badía y, recordando con una memoria extraña a la suya, se inventa el mundo de los primos hermanos y hace como si estuviera recordando ese mundo y tuviera presente en todo momento estas palabras de Faulkner: «Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre.»

Quizás la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble (Íbid., pág. 16).

En la novela se trata del motivo de la autobiografía ficticia, de una duplicidad de espejo, puesto que el joven Montano ha escrito una «peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir» (Íbid., pág. 15)², Vila-Matas está escribiendo *El mal de Montano*. El texto va trazando al mismo tiempo el dibujo autobiográfico de escritor-lector, de personaje-persona, estableciendo el juego metaficcional entre realidad y ficción, entre los personajes reales y sus *correspondencias* literarias.

² Referencia a *Bartleby y compañía*.

4.2.4 El doctor Pasavento

El doble yo literario del autor en esta novela intenta desaparecer, ansía disolverse del grupo de los *shandys* o raros que han dejado de escribir o están enfermos por escribir:

¿De dónde viene tu pasión por desaparecer?

Mi acompañante deseaba saber de dónde venía esa idea de desaparecer que tanto anunciaba yo en escritos y entrevistas, pero que no acababa nunca de llevar a la práctica.

[...]

Ignoro de dónde viene, pero sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo (VILA-MATAS, 2008: 11).

El escritor suizo Robert Walser, encerrado en un manicomio cerca de Basilea, es el personaje cuya búsqueda representa el hilo argumental. El escritor Pynchon, disfrazado del psiquiatra doctor Pasavento, realiza un recorrido de identidades y geografías del escritor suizo como centro de su propia aventura personal donde se confunde lo real con lo inventado. En esta novela los lectores ya no podemos saber cuál de los rostros de su otro yo que Vila-Matas trae al espejo de su literatura es verdadero y cuál fabuloso. «En *Doctor Pasavento* el experimento del sujeto alcanza a ser una metonimia de la Literatura» (POZUELO-YVANCOS en HEREDIA, 2001: 385). Todos sus autores, reales o ficticios, que han emprendido la aventura de la desaparición o de la muerte, sólo pueden encontrar su salvación en la metamorfosis literaria, «su captura en las palabras, en la literatura, único tesoro de aquella infancia lejana que la vida le ha respetado» (Íbid., pág. 387).

5. Fuentes

Vila-Matas tiene sus antecedentes en la crisis moderna de las artes mimético-representativas porque reacciona contra el concepto posmodernista de *anything goes* o *todo vale* aunque de nada sirva. Los temas de sus novelas abordan la literatura, por eso son por excelencia metaliterarias. Metaficción es ficción sobre ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa (Hutcheon, 1996: 41 – 42). La literatura de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma a través de diversos recursos literarios y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación.

En eso la escritura de Vila-Matas se parece también a dos novelas del pasado literario español que en su tiempo abrieron temas sobre las complejas relaciones entre la realidad y la ficción, y se rebelaron a su modo contra el realismo: *El Quijote* y *Niebla*.

La campaña literaria de Vila-Matas parece tan idealista como la campaña de don Quijote contra la injusticia y los abusos. Dice Miguel de Unamuno en su texto más conocido, *Del sentimiento trágico de la vida* (1996: 266), sobre la novela de Cervantes, que ha sido su eterna inspiración literaria y filosófica:

¿Y qué ha dejado Don Quijote?, diréis. Y yo os diré se ha dejado a sí mismo, y que un hombre, un hombre vivo y eterno, vale por todas las teorías y por todas las filosofías. Otros pueblos nos han dejado sobre todo instituciones, libros; nosotros hemos dejado alma.

El *Quijote* se escribe en contra de la lectura vulgar de los libros de caballerías y de la lectura como verdad de las ficciones caballerescas. Se trata de un libro metalingüístico que habla de otros libros, pero lo hace a través de la voz de los narradores. Lo cual significa una absoluta modernidad literaria. Las voces narran, discuten o callan, chocan entre sí, pero sin una postura autoritaria por parte de los narradores o del autor. El lector es quien libremente debe tomar partido a cada instante convirtiéndose en el sujeto activo. También por eso la escritura del *Quijote* se abre irremediabilmente hacia la lectura moderna.

La novela de Unamuno, *Niebla*, es una obra filosófica con preocupaciones existenciales: el ansia de inmortalidad y el deseo de existencia de un Dios que garantice esa eternidad. En su novela o antinovela, llamada también *nivola*, donde intencionadamente se confunden ficción y realidad, muchos rasgos la apartan de la concepción narrativa tradicional o decimonónica. Unamuno explica su postura antirrealista en el ensayo *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1989: 11):

Nada hay más ambiguo que eso que llaman realismo en el arte literario. Porque, ¿qué realidad es la de ese realismo? Verdad es que el llamado realismo, cosa puramente extrema, apariencial, cortical, anecdótica, se refiere al arte literario y no al poético o creativo... En una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad».

El antirrealismo paródico que se detecta en el primer capítulo de *Niebla*, que supone una crítica indirecta de la novela decimonónica, se reafirma en el capítulo XVII en que se expone la teoría de la *nivola*. También el epílogo pone punto final al relato antirrealista. La vida es como una novela, es decir, es como *nivola* o *niebla*, es incertidumbre porque no se ve qué hay detrás de ella. Igual que la vida que está llena de ambigüedades, la novela de Unamuno no tiene un final determinado, termina de forma ambigua, presentando al lector dos versiones diferentes de la muerte de Augusto Pérez. Se trata de un texto abierto cuya lectura depende del lector. Vila-Matas destaca lo nuclear de la *nivola* unamuniana: «Me gustan las novelas que no tienen final. El lector que busca novelas acabadas –decía Unamuno– no merece ser mi lector, pues él mismo está ya acabado antes de haberme leído.

Y, en fin, me acuerdo de que Walter Benjamin decía que toda obra acabada es la máscara mortuoria de su intuición» (VILA-MATAS, 2009: 281 – 282).

6. Vanguardismo histórico

Claramente la poética literaria de Enrique Vila-Matas procede de la estética vanguardista de los inicios del siglo XX, que a su tiempo reaccionó contra la poética realista decimonónica. Como escritor de nuestra época, Vila-Matas siente al principio del siglo XXI la obligación de protestar de manera creativa contra el realismo posmodernista del final del siglo XX. De su propio estilo literario dice que es:

Un estilo a la contra y un intento siempre de decir cosas distintas, con humor a ser posible [...] Un estilo sin demasiados personajes literarios de carne y hueso. Un estilo en rebeldía contra todo, sobre todo contra el soporífero realismo español, un estilo siempre irónico con las marquesas y proletarias, amantes y prostitutas, que entran y salen a las cinco de la tarde en las novelas españolas de ahora.

Procedo del vanguardismo [...] toda mi vida la he dedicado a huir de lo ya establecido y a tratar de crearme un estilo propio y decir cosas distintas (Íbid., pág. 155).³

La vanguardia nace como teoría estética pero también como una forma de ver y de vivir el mundo. En sus premisas Vila-Matas resulta más un vanguardista histórico extemporáneo que un neovanguardista. Él se siente heredero y en íntima relación con un tipo de escritura que no puede calificarse como posmoderna, sino más bien vinculada a la tradición de la modernidad, a las vanguardias narrativas. Su inconformismo creativo tiene su ascendiente en la crisis moderna de las artes mimético-representativas más que en la actitud irónica y lúdica del posmodernismo.

7. Otro camino para la novela

José María Guelbenzu (HEREDIA, 2007: 217) considera que el futuro de la novela puede representar un nuevo género híbrido que está ganando terreno en el mundo de la escritura que todavía no tiene un nombre definido, pero se caracteriza por ser una mezcla de autobiografía, reportaje e invención. Se trata de mestizaje de géneros, de autobiografía ficticia o de autoficción:

Podré ser muchas personas, una pavorosa conjunción de los más diversos destinos y un conjunto de ecos de las más variadas procedencias: un escritor tal vez condenado [...] a practicar, más que el género autobiográfico, el autoficticio... (VILA-MATAS, 2009: 123 – 124).

³ “La marquesa salió a las cinco de la tarde” es la frase de Paul Valéry con la que quiso ridiculizar los excesos de la novela realista. La frase fue recogida por André Breton en su *Manifiesto del surrealismo* (1924) y más tarde Claude Mauriac dio título a su novela *La Marquise sortit à cinq heures* (1961).

La literatura del futuro tiene que ser una literatura mixta, mestiza tanto en temas como en formas:

donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera. De un tiempo a esta parte, yo quiero ser extranjero siempre. De un tiempo a esta parte, creo que cada vez más la literatura trasciende las fronteras nacionales para hacer revelaciones profundas sobre la universalidad de la naturaleza humana.⁴

El mundo anglosajón llama ese nuevo tipo de literatura que está ganando terreno en el mundo occidental *faction*, una nueva forma de novelar en la que lo real aspira a convertirse en ficción.

El nuevo género novelesco al que pertenecen también las novelas presentadas de Vila-Matas, es un género poligenérico y polifónico que con dibujos secretos retrata a su propio autor, quien actúa como eje referencial de todo el texto. Vila-Matas cree que la primera novela que eliminó fronteras fue el *Ulises* de James Joyce:

Tal vez esa obra inauguró la feliz eliminación de las fronteras entre géneros por la que cabalga cierta tendencia de la literatura actual, cierta tendencia que parece estar diciendo que, puesto que la vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco... (RÓDENAS DE MOYA en HEREDIA, 2007: 290).

Se trata de una fórmula narrativa que evoca simultáneamente las voces de la gran literatura del pasado, que se incrustan en la forma de citas, de referencias indirectas o de glosas hasta construir un tejido que «se dispara en muchas direcciones» (Íbid.).

La novela del futuro, pues, sería un texto múltiple, infinito, cuento de nunca acabar sin línea recta, como la describe Vila-Matas en la tesela 72 de *Bartleby y compañía* (2004: 186-187):

Lo que Italo Calvino calificó de «arte de la multiplicidad», es decir el arte de escribir el cuento de nunca acabar, ese cuento infinito que en su momento descubriera Laurence Sterne en su *Tristram Shandy*, donde nos dice que en una narración el escritor no puede conducir su historia como un mulero conduce su mula –en línea recta y siempre hacia adelante–, pues si es un hombre con un mínimo de espíritu se encontrará en la obligación, durante su marcha, de desviarse cincuenta veces de la línea recta para unirse a este o aquel grupo, y de ninguna manera lo podrá evitar: «Se le ofrecerán vistas

⁴ www.analitica.com/bitbliblioteca/vila_matas/romulo_gallegos.asp, 2/10/2011. Vila-Matas comunica claramente su postura sobre la literatura en el discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos.

y perspectivas que perpetuamente reclamarán su atención; y le será tan imposible no detenerse a mirarlas como volar; tendrá, además, diversos
Relatos que compaginar:
Anécdotas que recopilar:
Inscripciones que descifrar:
Historias que trenzar:
Tradiciones que investigar:
Personajes que visitar.»

Summary

With the change of the twentieth to the twenty-first century the critics have begun to consider the future of literary prose. The postmodernism exists since the middle of last century, today it is recycled endlessly and does not provide significant novelties any more. Experts had begun to talk of a new type of novel, a hybrid mixture of memoir, reportage and invention. Several Spanish authors present new possibilities and are looking for other ways of expression. Among them, one of the most interesting and promising is Enrique Vila-Matas who is committed to provide an interesting combination of narrative material – fictional, historical, biographical, essays, etc. trying to erase the limits between literary genres. In this he has two obvious precursors in Spanish literature: *Don Quixote* of Cervantes and Unamuno's *Niebla*.

Bibliografía

- BARTH, J. (1967): "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly*, vol. 220, págs. 29 – 34.
- DEL RÍO, Á. (2011): *Historia de la literatura española, I, II*, Madrid, Espasa.
- CERVANTES, M. (2005): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española.
- GUELBENZU, J. M. (2007): "Otro camino para la novela". In: *Vila-Matas portátil*, M. Heredia (ed.). Barcelona, Candaya, págs. 213 – 231.
- HEREDIA, M. (2007): *Vila-Matas portátil*, Barcelona, Candaya.
- HUTCHEON, L. (1996): *A Poetics of Postmodernism*, New York, London, Routledge.
- NAVAJAS, G. (2002): *La narrativa española en la era global*, Barcelona, EUB.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2004): *Ventanas de la ficción*, Barcelona, Península.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2007): "Final de partida". In: *Vila-Matas portátil*, M. Heredia (ed.). Barcelona, Candaya, págs. 384 – 387.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2007): "La novela póstuma o el mal de Vila-Matas". In: *Vila-Matas portátil*, M. Heredia (ed.). Barcelona, Candaya, págs. 273 – 299.

- SOBEJANO, G. (2003): *Novela española contemporánea. 1940 – 1995*, Madrid, Mare nostrum.
- UNAMUNO, M. (1966): *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Editorial Plenitud.
- UNAMUNO, M. (1989): *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Austral.
- UNAMUNO, M. (1995): *Niebla*, Madrid, Santillana.
- VILA-MATAS, E. (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama.
- VILA-MATAS, E. (2001): *El discurso de recepción del XII Premio Internacional de Rómulo Gallegos*, http://www.analitica.com/bitbliblioteca/vila_matas/romulo_gallegos.asp [cit. 2-10-2011].
- VILA-MATAS, E. (2004): *Bartleby y compañía*, 2ª ed. Barcelona, Anagrama. [1ª edición, 2000]
- VILA-MATAS, E. (2009): *El mal de Montano*, 3ª ed. Barcelona, Anagrama. [1ª edición, 2002]
- VILA-MATAS, E. (2008): *El doctor Pasavento*, 2ª ed. Barcelona, Anagrama. [1ª edición, 2005]

IMPLEMENTACIÓN DE LOS MÉTODOS ALTERNATIVOS Y ACTIVOS EN LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL CON FINES ESPECÍFICOS

Katarína Klimentová

Universidad Agrícola de Nitra

Introducción

Hoy en día el interés por la adquisición de lenguas para fines específicos sigue desempeñando un papel importante en cuanto a la enseñanza y aprendizaje de lenguas extranjeras. La elección de la lengua extranjera resulta de las necesidades del mercado, economía, cultura y de las necesidades del propio individuo. Gracias a un enorme y continuo desarrollo de las ciencias y la tecnología, los estudiantes deben adquirir una gran cantidad de información teórica y por ello deben ser capaces de implementarla a la práctica tanto en su país como en el extranjero. Por eso es necesario aplicar nuevos métodos, formas y procedimientos en la enseñanza y aprendizaje de lenguas extranjeras, así como utilizar nuevas herramientas didácticas que faciliten al estudiante adquirir, procesar y proveer un amplio rango de información. Una de las posibilidades sería la implementación de diferentes métodos alternativos y activos en la enseñanza de lenguas extranjeras (El aprendizaje de la lengua en comunidad, El Brainstorming, La Bola de nieve, etc.). Nuestro objetivo consiste en presentar algunos de estos métodos y plantear la posibilidad de su implementación en la enseñanza del español con fines específicos.

1. Enseñanza de lenguas para fines específicos

La enseñanza de la lengua para fines específicos se basa en los procesos de enseñanza-aprendizaje que facilitan el dominio de la lengua que utilizan los profesionales o los expertos que trabajan en un determinado campo profesional o académico. *El Español con Fines Específicos* (EFE) es, por lo tanto, el conjunto de usos del español empleado en cada uno de estos ámbitos. EFE presenta una de las ramas más relevantes de la enseñanza del español como lengua extranjera. Según el campo profesional o académico estudiado, se distingue, por ejemplo, *Español de los negocios*, *Español del turismo*, *Español de las relaciones internacionales* o *Español de la medicina*, etc. (CENTRO VIRTUAL CERVANTES, 2011).

La enseñanza de la lengua para fines específicos es una enseñanza destinada a desarrollar una habilidad concreta, la que solicita el alumno: la comprensión lectora de textos técnicos, la comprensión y expresión orales en usos académicos, la capacidad para mantener conversaciones con fines comerciales, etc. El programa de un curso de español para fines específicos se establece así en función del

perfil y las expectativas o beneficios que los alumnos esperan conseguir con este aprendizaje y es concebido como una inmersión en situaciones comunicativas especializadas.

Como la competencia comunicativa es el objetivo de aprendizaje, el estudio de la lengua con propósitos específicos se plantea a partir de los géneros discursivos (orales o escritos) propios de cada campo profesional o académico abordado. El trabajo con textos auténticos facilita el conocimiento de los usos lingüísticos reales que caracterizan cada situación de comunicación especializada. La descripción global (función comunicativa, relación entre los interlocutores, partes del discurso, etc.) y local (sintaxis, morfología, fraseología, terminología, etc.) del uso de la lengua se presenta en cada clase de texto particular (negociación comercial, entrevista laboral, currículum vitae, monografía académica, etc.). Otro objeto de aprendizaje es *la cultura profesional* a la que pertenece la lengua de estudio. Cuestiones como el comportamiento y la actitud de los profesionales ante diversas situaciones cotidianas (saludos, invitaciones, desacuerdos, turnos de habla en una negociación, código gestual, etc.) se aprenden en cada contexto de especialidad, con unas normas de interacción y mediación propias (CENTRO VIRTUAL CERVANTES, 2011).

2. Estilo de aprendizaje

Cuando explicamos una materia o un tema particular deberíamos tener en cuenta que cada estudiante posee su propio estilo de aprendizaje. El término *estilo de aprendizaje* se refiere al hecho de que cuando queremos aprender algo cada uno de nosotros utiliza su propio método o conjunto de estrategias. Aunque las estrategias concretas que utilizamos varían según lo que queramos aprender, cada uno de nosotros tiende a desarrollar unas preferencias globales. Esas preferencias o tendencias a utilizar más unas determinadas maneras de aprender que otras constituyen nuestro estilo de aprendizaje (BAUS ROSET, 2007).

Cada persona aprende de manera distinta a las demás. Las diferencias en el aprendizaje son el resultado de muchos factores, como por ejemplo la motivación, el bagaje cultural previo, el nivel de instrucción y la edad. Pero esos factores no explican por qué con frecuencia nos encontramos con alumnos con la misma motivación y de la misma edad y bagaje cultural que, sin embargo, aprenden de distinta manera (a un alumno se le da muy bien redactar y al otro le resultan mucho más fáciles los ejercicios de gramática). Esas diferencias si podrían deberse, sin embargo, a su distinta manera de aprender.

Revilla (1998) destaca algunas características de los estilos de aprendizaje: son relativamente estables, aunque pueden cambiar; pueden ser diferentes en situaciones diferentes; son susceptibles de mejorarse; y cuando a los alumnos se les enseña según su propio estilo de aprendizaje, aprenden con más efectividad.

Desde el punto de vista del alumno y del profesor el concepto de los estilos de aprendizaje resulta especialmente atrayente porque nos ofrece grandes posibilidades de actuación para conseguir un aprendizaje más efectivo. El conocimiento del estilo de aprendizaje del alumno ayuda al profesor no sólo en la selección de materia y de los métodos de enseñanza sino también en su presentación de la materia hacia el alumno.

3. Métodos de enseñanza

Durante el proceso de enseñanza-aprendizaje se puede utilizar un gran número de métodos de enseñanza que se diferencian entre sí fundamentalmente por el objetivo que persiguen (desarrollar conocimientos, actitudes o habilidades) y por el grado de participación que dan al alumno en su relación con el profesor.

El método de enseñanza es el medio que utiliza la didáctica para la orientación del proceso enseñanza-aprendizaje. La característica principal del método de enseñanza consiste en que va dirigida a un objetivo, e incluye las operaciones y acciones dirigidas al logro de este, como son la planificación y sistematización adecuada de los medios, las técnicas docentes, los objetivos, etc. (DE IBARRA, 2002).

El método de enseñanza afecta a todo el curso. Es el principio ordenador de una serie de acciones que desarrollaremos en un curso. Marca las pautas, orientaciones para las técnicas que utilizaremos en aspectos más concretos. La técnica, se comprende dentro del método que daremos al curso, es un recurso particular que tenemos a nuestra disposición para llevar a cabo nuestros propósitos como profesores. Las técnicas más conocidas son la lección magistral, la técnica de trabajo en grupo, la tutoría, solución de casos, etc. (SITNÁ, 2009: 10 – 13).

Para que el proceso de enseñanza-aprendizaje sea efectivo y más interesante, deberíamos contar con varios métodos de enseñanza y tratar de aplicar los más apropiados para conseguir el objetivo de la enseñanza.

En cuanto a la selección de métodos de enseñanza, es necesario tomar en consideración algunos criterios entre los cuales destaca el contenido de la lección, el tamaño del grupo, la edad de los alumnos y sus necesidades y capacidades. Además, hay que tener en cuenta las facilidades físicas disponibles, los recursos humanos, económicos, tecnológicos y literarios, las capacidades propias del profesor y la variedad de métodos para evitar la monotonía y para acercarnos mejor a todos por igual (DE IBARRA, 2002).

Existen diferentes clasificaciones de los métodos de enseñanza. Nos centramos en algunos métodos alternativos y activos que se utilizan o podrían utilizarse en las clases del español con fines específicos para facilitar el aprendizaje y hacerlo más interesante y, quizás, más divertido para los alumnos.

3.1 Métodos alternativos

El debilitamiento del enfoque oral y del método audiolingüe que se produce en los años 70 constituye un caldo de cultivo idóneo para el florecimiento de nuevas propuestas didácticas. La insatisfacción con los sílabos léxico-gramaticales genera la necesidad de incorporar el componente semántico, así como el pragmático, abriéndoles camino a los futuros diseños nocionales y funcionales. Al tiempo que en Europa se gesta el enfoque comunicativo, en los EE.UU. se elabora el *enfoque del código cognitivo*, que pretende aplicar los postulados generativistas a la didáctica de las lenguas. El fracaso de este último enfoque deja el terreno abonado para que vayan germinando, por separado, diversas alternativas, entre las que cabe destacar el aprendizaje de la lengua en comunidad, el método silencioso, la sugestopedia, el método de respuesta física total y el enfoque natural (CENTRO VIRTUAL CERVANTES, 2011).

Los métodos alternativos tienen unas características comunes:

- Poseen una base más firme en la psicología que en la lingüística.
- Consideran importantes los aspectos afectivos del aprendizaje y del lenguaje. Acentúan la importancia del mundo interior del alumno y colocan los pensamientos, sentimientos y emociones individuales al frente del desarrollo humano.
- Se centran en el alumno en vez de centrarse solamente en el desarrollo y el empleo de las destrezas cognitivas.
- Dan importancia a un entorno de aprendizaje que minimice la ansiedad y mejore la confianza personal.
- Parten de la premisa de que el aprendizaje significativo solo se lleva a cabo cuando el alumno percibe la materia que se enseña como algo que tiene relevancia personal y cuando implica su participación activa, esto es, cuando es un aprendizaje basado en la experiencia.
- Destacan la práctica ante la teoría.
- Creen que la independencia, la creatividad y la confianza suelen florecer en situaciones de aprendizaje en las que la crítica externa se mantiene al mínimo y se estimula la autoevaluación (RICHARD –ROGERS, 1998).

El valor de los enfoques humanísticos en el aprendizaje de idiomas consiste en configurar y mejorar la práctica del profesor de formas variadas, es decir, dar relevancia a una serie de aspectos que el profesor puede contemplar en el aula, tales como: crear un sentimiento de pertenencia a un grupo, hacer que el tema sea relevante para el alumno, desarrollar la identidad personal, estimular la autoestima, minimizar la crítica, animar la creatividad, desarrollar el conocimiento del proceso de aprendizaje, estimular la iniciación al aprendizaje por parte del

alumno, permitir la negociación, estimular la autoevaluación, etc.(CENTRO VIRTUAL CERVANTES, 2011).

3.1.1 Aprendizaje en la comunidad

El aprendizaje de la lengua en comunidad (en inglés, *Community Language Learning*) consiste en que los alumnos y el profesor constituyen una comunidad, de modo que en el aula se fomenta la cooperación, no la competitividad. Así, el aprendizaje de la segunda lengua se considera como un logro colectivo, fruto de la colaboración de todos los miembros de la comunidad. Con el fin de desarrollar la responsabilidad del alumno, se le reconoce un amplio margen de libertad en la toma de decisiones acerca de los contenidos (CENTRO VIRTUAL CERVANTES, 2011).

El aprendizaje de la lengua en comunidad es desarrollado en el marco de la psicología humanista por C. Curran (1972), psiquiatra y profesor de psicología. Curran adopta las técnicas de un asesor y aborda los problemas que surgen durante el aprendizaje del idioma, o sea, la relación entre el profesor y los alumnos se parece a la relación entre el *asesor* y los *clientes*.

El profesor es, entonces, un asesor que escucha, comprende y ayuda a aprender. También se encarga de organizar y gestionar las tareas, sobre todo en las etapas iniciales. Entre los principales papeles de los alumnos se encuentra el de ayudar a sus compañeros en el aprendizaje. Por otro lado, los alumnos participan de forma decisiva en el diseño del programa, lo que fomenta la motivación.

En este método los alumnos conversan en grupos de cinco a quince personas con la ayuda del asesor de idioma. Los temas son seleccionados por los alumnos. Este método tiene la ventaja de que los alumnos están participando en una situación de grupo. Al principio no conocen mucho a sus compañeros, pero en el transcurso de los estudios se van conociendo mediante el uso del segundo idioma, al mismo tiempo van desarrollando un sentido de pertenencia (BROWN, 1987: 51).

Es importante que el “asesor” tenga una relación amistosa y abierta con sus “clientes”, para crear un sentimiento de confianza y seguridad. Esta relación llega al punto de que el alumno depende completamente del profesor. El alumno comunica al profesor (usando su lengua materna) lo que le quiere decir al grupo. El profesor da al alumno la misma idea, pero en el segundo idioma, y de forma simple. El alumno vuelve al grupo y presenta su idea en el segundo idioma. El profesor le ayuda cuando tiene problemas de pronunciación o al recordar la frase. Esta relación se sigue desarrollando hasta que el alumno puede expresarse sin ayuda (Íbid., pg. 52).

3.1.2 El enfoque natural

Esta propuesta fue presentada por T. Terrell en 1977. Según Terrell, la competencia comunicativa es que el alumno entienda los puntos esenciales que un nativo hablante le diga en una situación comunicativa real, y que el alumno pueda responder de manera que el hablante nativo entienda sin hacer un gran esfuerzo (que los errores del alumno no sean tan graves que distraigan al hablante nativo del contenido). Terrell propone que para lograr esa meta, no es necesario que el alumno aprenda a manejar las estructuras sin errores, sino que logre comunicarse lo más posible en el menor tiempo posible. La precisión con que el alumno maneje los patrones gramaticales al principio será muy rudimentaria, pero con el tiempo mejorará. Según Terrell, el alumno debe adquirir la mayor cantidad de vocabulario tan rápido como sea posible, y después aumentar y afinar su manejo de las estructuras. En las clases tradicionales, los alumnos no pueden comunicar mucho porque no dominan todas las estructuras gramaticales. Puesto que los profesores esperan tal dominio, los alumnos tienen miedo de hablar (KRASHEN – TERRELL, 1983: 54).

La responsabilidad de los alumnos consiste en: aportar información sobre sus necesidades y objetivos para que las actividades de adquisición se adecuen a ellos; aprender y utilizar técnicas de control de la conversación para regular el *input*; decidir cuándo empezar a producir en la lengua meta; acordar con el profesor la cantidad de tiempo que se dedicará a las diferentes actividades de aprendizaje. El papel de los alumnos cambia de acuerdo con su estadio de desarrollo lingüístico, sus decisiones sobre cuándo hablar, qué decir y qué expresiones lingüísticas usar serán importantes (CENTRO VIRTUAL CERVANTES, 2011).

El Enfoque natural exige del profesor un papel central en mayor medida que en otros métodos comunicativos. El profesor desempeña tres funciones fundamentales: es la fuente principal de aducto comprensible en la lengua meta, para lo cual debe generar un flujo constante de información de entrada lingüística y proporcionar una gran variedad de apoyos extralingüísticos que faciliten la interpretación; crea un ambiente de clase interesante y relajado, que garantice un filtro afectivo bajo para el aprendizaje; es responsable de seleccionar y organizar actividades variadas y adaptadas a los contenidos y a los contextos, eligiendo para ello el material más adecuado a las necesidades e intereses de los estudiantes (BROWN, 1987: 55).

La mayor aportación del Enfoque natural no se centra en las técnicas que utiliza sino en el uso que hace de ellas en actividades prácticas centradas más en la comprensión y el significado que en la producción de oraciones y enunciados gramaticalmente correctos. Esta propuesta pone más énfasis en la exposición a la lengua que en su práctica, y da especial importancia a la preparación emocional para el aprendizaje. El Enfoque natural ha puesto de manifiesto la importancia de

la implicación del alumno en el proceso de enseñanza-aprendizaje, la necesidad de incorporar prácticas centradas en el significado y el papel de la motivación en el aprendizaje de una segunda lengua.

3.2 Métodos activos

Los métodos activos son los que pretenden alcanzar el desarrollo de las capacidades del pensamiento crítico y del pensamiento creativo. Se caracterizan por promover a los alumnos hasta convertirlos en actores directos del proceso de enseñanza y aprendizaje. Sus principales objetivos son: aprender en colaboración, organizarse, trabajar en forma grupal, responsabilizarse de tareas, aprender a partir del juego, desarrollar la autonomía, la confianza y la experiencia directa y utilizar la potencialidad de representación activa del conocimiento (KOTRBA – LACINA, 2007 : 39).

El profesor en el método activo es quien asume el rol de mediador en los procesos de enseñanza y aprendizaje; no es sólo el instructor de contenidos conceptuales, debe poseer un perfil de procesos de formación integral del alumnado.

Sitná (2009: 9) destaca las siguientes características de los métodos activos: socializan; promueven tanto la comunicación horizontal como la actividad mental y motora del estudiante; promueven y desarrollan la autonomía para aprender y desarrollar habilidades y destrezas y respetan las características, ritmos y estilos de aprendizaje de los alumnos.

Existe una gran variedad de métodos activos, como por ejemplo métodos de situación y simulación, juegos didácticos, juegos de rol, mapas conceptuales, Buzz groups, etc. Para conseguir nuestro objetivo, vamos a presentar métodos activos que podrían ser muy útiles en cuanto al proceso de enseñanza-aprendizaje del español con fines específicos.

3.2.1 El Brainstorming (Lluvia de ideas)

Según el Merriam Webster's Collegiate Dictionary (1993: 138), el Brainstorming se define como: "La práctica de una técnica de conferencia en la que un grupo de personas busca la solución a un problema específico, juntando todas las ideas aportadas en forma espontánea por sus integrantes".

El Brainstorming es el modo más práctico y entretenido de generar diversas y variadas ideas. La idea central del Brainstorming es buscar, por medio de la participación grupal distendida, la mayor cantidad de ideas creativas frente a problemas que invaden a una organización, escuela, colegio, universidad, etc. Se busca resolver los problemas en cuestión. Asimismo, se pueden llegar a analizar las causas de estos mismos. Las ideas deben fluir sin ningún tapujo. Éstas no deben ser analizadas ni criticadas en primera instancia.

La idea del Brainstorming surge en los inicios de la década de los años 40 por parte del norteamericano Alex Osborn. En un proceso de búsqueda de soluciones

intentó realizarlo de manera grupal y consiguió mejores resultados como si buscara las respuestas de manera unipersonal. La idea que existe tras el Brainstorming es que dos cabezas piensan más que una. Se intenta desarrollar la capacidad creativa de las personas en grupo, generando un lapso de distensión, ya que de esa manera las ideas surgen con mayor rapidez y creatividad (SITNÁ, 2009: 94).

Las cuatro reglas básicas del Brainstorming son:

1. No se permite la crítica. Todo comentario, crítica y discusión de las ideas expresadas debe postergarse para después de la sesión.
2. Se fomenta la desinhibición. Cuanto más estrafalaria la idea, mejor.
3. Se busca cantidad. La cantidad ayuda a encontrar la calidad. Caso tras caso, las últimas cincuenta ideas generadas tuvieron una calidad promedio superior a las primeras cincuenta.
4. Se fomenta la combinación y la mejora de sugerencias anteriores. Aparte de hacer sus propias sugerencias, a los alumnos se les debe animar para que sugieran cómo mejorar las ideas de otros o cómo combinar dos o más ideas en una mejor (MORA VANEGAS, 2011).

En una sesión del Brainstorming se juntan varias personas. El líder o el presidente (el profesor) expresa el problema a tratar y todos aportan sugerencias sobre cómo resolverlo. Las ideas deben ofrecerse una por turno y no se permite a los alumnos leer la lista completa de ideas que hayan traído a la clase. Es preciso contar con un alumno que juega el papel de secretario sentado al lado del presidente para anotar todas las ideas. No es necesario anotar las ideas palabra por palabra, sino de la forma más concisa y clara posible. Si el flujo de ideas se pausa, el líder de la sesión debe ofrecer algunas ideas propias y fomentar la participación de otros alumnos dándoles pistas. Por ejemplo, podría preguntar “¿Qué otras características se podrían agregar?” o “¿Qué otras ideas sugiere este problema?”. Al aproximarse el final de la sesión, el líder puede presionar un poco para exprimir las últimas ideas del grupo. Todas las ideas son anotadas para su posterior evaluación. No se permite crítica o discusión alguna durante la sesión.

La sesión ideal dura de 45 a 80 minutos. Se ha comprobado que las mejores ideas son producidas a medida que transcurre la sesión. Si ésta es demasiado corta, es posible que las ideas se corten. La segunda tanda de ideas por lo general no sólo es más generosa, también más original y con mayor potencialidad de uso, puesto que la gente tiende a pensar más profundamente una vez que se han sacado a luz las respuestas más obvias para el problema.

Sólo ciertos problemas pueden analizarse y solucionarse utilizando el Brainstorming. Es el caso de problemas que requieren la búsqueda de ideas. Algunos problemas que se pueden manejar mediante el Brainstorming son: la búsqueda de un nombre para un nuevo producto, la generación de ideas para la

comercialización de un producto, la formación de conceptos promocionales para un producto, etc.

3.2.2 El Brainwriting

El Brainwriting es una técnica de creatividad grupal cuyo objetivo es la recolección de una serie de ideas innovadoras de un grupo de personas de como resolver un problema, desarrollar un proyecto o mejorar una situación existente. La base de la misma es hacer una **dinámica grupal** en la que cada miembro del grupo genere ideas a partir de las de los otros miembros, esto último realizado de forma individual. Su funcionamiento es similar al del Brainstorming con la diferencia de que, en este caso, las ideas no se exponen públicamente, sino que se escriben. Se caracteriza por producir una cantidad sorprendente de ideas, combinar la generación de ideas individual con la grupal y por ser útil para las personas con dificultades para hablar en público.

Esta técnica presenta una serie de ventajas frente a otras técnicas grupales de creatividad como el Brainstorming (KOTRBA – LACINA, 2007: 110):

- Funciona bien con grupos de gente que no se conoce.
- Genera bastantes alternativas.
- Permite la crítica constructiva y construir sobre las alternativas.
- Facilita la discusión de alternativas.
- Permite que salgan alternativas disparate que podrían funcionar.
- Se puede hacer a distancia (correo electrónico, etc.).

El primer paso para desarrollar una sesión de Brainwriting es enunciar el problema y asegurarse de que todos los integrantes del grupo lo comprenden a la perfección. Luego un miembro del grupo coloca las tres primeras ideas que se le ocurran en la parte superior de una hoja de papel. Esta hoja se pasa al siguiente integrante del grupo, el cual leerá estas ideas y agregará una más en el siguiente espacio. Así se pasa la hoja de persona a persona hasta haber completado la misma. Al cabo de unos 20-30 minutos se recogen todas las ideas que se analizan y evalúan posteriormente en el mismo grupo u otro diferente.

El motor de esta **técnica creativa** es que al leer las anotaciones anteriores en la hoja de papel el cerebro de cada integrante reacciona mejor para generar **nuevas ideas**: las anotaciones previas funcionan como detonadores creativos.

3.2.3 Bola de nieve

La Bola de nieve (también nombrada La pirámide) es una técnica que consiste en el intercambio de ideas o soluciones. Esta técnica es útil para aclarar ideas y valores y, sobre todo, para definir el nivel de desarrollo y comprensión de los alumnos.

El grupo se divide en parejas que reciben material acerca de una situación. Las parejas discuten el tema durante un período que depende de la complejidad del caso y el tiempo disponible. Luego se reúnen con otra pareja para comparar los resultados. Este grupo de cuatro podría sumarse a otro y así sucesivamente hasta incorporar a todos los participantes en una sesión plenaria destinada a sintetizar las conclusiones.

La Bola de nieve permite intercambiar opiniones de forma directa. Genera ideas integradas que dan lugar a una discusión final muy activa, durante la cual surgen nuevas aportaciones. Esta técnica favorece la implicación de los alumnos y desarrolla su capacidad para exponer sus ideas. No sólo se enseña a cada alumno a participar, sino que las ideas de los alumnos forman parte del esfuerzo del grupo. Es una manera de ampliar la variedad de concepciones – cada vez que el grupo se hace más grande, una idea se evalúa de nuevo, de manera que a cada paso la calidad de la misma mejora. Para evitar que los alumnos se aburran a causa de la discusión repetitiva de un tema, se puede incrementar la dificultad de lo que hay que discutir a medida que el grupo se va haciendo más grande (UNIVERSITAT POMPEU FABRA, 2009).

3.2.4 Buzz groups

El Buzz groups es una técnica cooperativa de aprendizaje que consiste en la formación de pequeños grupos de discusión con el objetivo de desarrollar una tarea específica (generación de ideas, resolución de problemas, etc.) o facilitar que un grupo de personas consensúe sus ideas sobre un tema en un período específico de tiempo. Así, los Buzz groups permiten cubrir la discusión sobre diferentes aspectos referidos a una misma temática de estudio, maximizando las posibilidades de participación de los integrantes del grupo.

Los grupos grandes se dividen en grupos más pequeños, de entre tres y seis personas, después de la realización de la presentación inicial de la tarea a desarrollar. Cada grupo nombra a un portavoz para que informe al resto de los grupos sobre los resultados de la discusión de su grupo.

Conclusiones

El continuo desarrollo de las ciencias y la tecnología y de las relaciones internacionales se refleja en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las lenguas extranjeras de tal manera que cada vez más los alumnos están interesados en el aprendizaje de lenguas extranjeras. Las instituciones, colegios o universidades responden a esta tendencia por la búsqueda e implementación de nuevos métodos, formas y procedimientos en la enseñanza y aprendizaje de lenguas extranjeras que faciliten al alumno adquirir, procesar y proveer un amplio rango de información.

Existe una gran variedad de métodos de enseñanza. Es de suma importancia que se entienda que no existe un método de enseñanza superior a otros y que el

mejor método es el que pueda lograr un aprendizaje significativo y duradero de los objetivos específicos que se esté tratando en la clase. En repetidas ocasiones se ha demostrado que mezclar de diferentes métodos a través de la planificación didáctica ayuda a mantener el interés activo de los alumnos. Los métodos alternativos y activos presentados en el artículo han sido elegidos por ser muy útiles en cuanto a la enseñanza y aprendizaje del español con fines específicos – las clases resultaron más interesantes y efectivas.

Summary

Nowadays the acquisition of languages for specific purposes plays an important role within the process of foreign language teaching and learning. The selection of a particular foreign language is conditioned by the demands of the market, social and economic situation as well as by the needs of every student. Thanks to the continuous development of science and technology students have to acquire a lot of theoretical knowledge and they should be able to use it in practice not only in their home country but also abroad. Therefore, it is necessary to introduce new methods and forms into the foreign language teaching and learning and to use didactic aids which would help students to process and acquire such wide range of information. One of the possibilities would be to introduce alternative and activating methods into the foreign language teaching (Community Language Learning, Buzz Groups, etc.). The paper deals with some of those methods and the possibility of their implementation into the teaching of Spanish for Specific Purposes.

Bibliografía

BAUS ROSET, T. (2007): *Los estilos de aprendizaje*, <http://www.monografias.com/trabajos12/losestils/losestils.shtml> [cit. 21-9-2011].

BROWN, D. (1987): *Principles of Language Learning and Teaching*, New Jersey, Prentice Hall, Inc.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES (2011): *Diccionario de términos clave de ELE*, http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/default.htm [cit. 14-9-2011].

CURRAN, C.A. (1972): *Counseling – Learning: A Whole-Person Model for Education*, New York, Grune and Straton.

DE IBARRA, P. (2002): *El método de enseñanza*, <http://www.oadl.dip-caceres.org/vprofe/virtualprofe/cursos/c103/tecnicas1.htm> [cit. 21-9-2011].

GÓMEZ DE ENTERRÍA, J. (2001): *La enseñanza / aprendizaje del español con fines específicos*, Madrid, Edinumen.

- KOTRBA, T. – LACINA, L. (2007): *Praktické využití aktivizačních metod ve výuce*, Brno, Společnost pro odbornou literaturu.
- KRASHEN, S.D. – TERREL, T.D. (1983): *The Natural Approach: Language Acquisition in the Classroom*, Oxford, Pergamon.
- MELERO, P. (2000): *Métodos y enfoques en la enseñanza/aprendizaje del español como lengua extranjera*, Madrid, Edelsa.
- Merriam Webster's Collegiate Dictionary*, 10^a ed. Springfield, Merriam-Webster, Inc., 1993.
- MORA VANEGAS, C. (2011): *El Brainstorming (Luvia de ideas)*, <http://el-portal-del-administrador.lacoctelera.net/post/2011/09/22/el-brainstorming-lluvia-ideas> [cit. 26-9-2011]
- REVILLA, D. (2008): *Estilos de Aprendizaje*, <http://www.pucp.edu.pe/~temas/estilos.html> [cit. 20-9-2011].
- RICHARDS, J.C. – RODGERS, T.S. (1986): *Enfoques y métodos en la enseñanza de idiomas*, Madrid, Cambridge University Press, 1998.
- SÁNCHEZ, A. (1997): *Los métodos en la enseñanza de idiomas. Evolución histórica y análisis didáctico*, Madrid, SGEL.
- SITNÁ, D. (2009): *Metody aktivního vyučování*, Praha, Portál.
- VARELA CANO, D.P. (2005): “Enfoques y métodos en la enseñanza de una segunda lengua”. In: *Lingua Summit 2005*, Trenčín, Trenčianska univerzita Alexandra Dubčeka, págs. 211 – 216.
- UNIVERSITAT POMPEU FABRA (2009): *Estrategias metodológicas de enseñanza-aprendizaje*, <http://www.usquidesup.upf.edu/es/estrategias-metodologicas> [cit. 21-09-2011].

EXPERIENCIAS DE LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE JIŘÍ LEVÝ AL ESPAÑOL

Jana Králová

Universidad Carolina de Praga

«La literatura sólo existe como fenómeno transcultural en tanto que traducida, en tanto existen traducciones; y hasta que no existen traducciones, esa obra, ese autor, toda esa literatura está encerrada en su propio polisistema lingüístico-cultural, floreciendo en él como en un invernadero, pero desconocida para el resto de un mundo, que es cada vez más transcultural. Sólo en la medida en que se traduce una obra, o una entera literatura, traspasa sus propias fronteras y se convierte en moneda cultural compartida, con incidencia directa en los nuevos sistemas lingüístico-culturales que la reciben». (SANTOYO, 2008: 237).

«Un libro exitoso se traduce a varios idiomas extranjeros y el número de ejemplares publicado en forma traducciones suele ser superior, al menos si nos referimos a los libros más exitosos de nuestra época, al número de ejemplares publicados en original. Es decir, cuanto mayor sea el éxito que alcance el libro, tanto menor será la proporción de lectores que lean las palabras realmente escritas por su autor». (LEVÝ, 1971: 155 – 156, traducción J. K.)

0. A modo de introducción

El concepto de la traducción de obras traductológicas puede parecer un tanto tautológico; no obstante, dada la expansión de los temas traductológicos en las humanidades, somos testigos del trasvase de las obras teóricas también en esta área del conocimiento (PULIDO, 2011; RABADÁN, 2011; MERINO-ÁLVAREZ, 2011, JETTMAROVÁ, 2011). En este caso cabe destacar que, aunque hace poco el medio español fuera considerado ante todo receptor de las concepciones extranjeras, en las últimas dos décadas en España e Iberoamérica van surgiendo obras de gran envergadura, situación que se refleja no sólo en la actividad editorial de esos países, sino también en las obras incluidas en diferentes antologías, citemos entre ellas la publicada en Bratislava el año pasado (ŠÍŠMIŠOVÁ ed., 2010).

Por otra parte, como ya hemos señalado en otras ocasiones (KRÁLOVÁ, 2006, 2010, 2011: 7, KRÁLOVÁ, JETTMAROVÁ, 2008), el conocimiento de las concepciones traductológicas checas y eslovacas en la segunda mitad del siglo XX compartió la suerte de las ciencias sociales y humanas en nuestro territorio de Europa: carecieron de interés al ser publicadas en un idioma minoritario, sufrieron

limitaciones políticas e ideológicas de la época y, hasta hace poco, no existieron traducciones a idiomas de mayor difusión.

No obstante, después de varias décadas de un olvido total o parcial de las aportaciones del traductólogo checo, somos testigos de su reaparición en las obras teóricas (p. e. LAMBERT, 2010: 45, ZABALBEASCOA, 2010: 94, 97), cuyos autores, sin embargo, parten de la versión alemana o de los escasos estudios publicados en inglés, fenómeno que limita en varios aspectos la importancia de las concepciones de J. Levý para el desarrollo de la disciplina.¹

1. Traducción de textos traductológicos

La bibliografía dedicada a los problemas de traducción de las obras en el área de nuestro interés es relativamente escasa y en general se basa en la experiencia personal del traductor / la traductora (RABADÁN, 2011; MERINO, 2011; JETTMAROVÁ, 2011; PULIDO, 2011). Resumiendo podemos decir que los problemas con los que se encuentra un traductor pueden ser de dos tipos:

- a) los comunes a las ciencias del lenguaje,
- b) problemas específicos para este tipo de textos.

1.1 Problemas comunes a las ciencias del lenguaje

Al referirse a la traducción en el área de las ciencias del lenguaje, RABADÁN (1991: 117 – 118) menciona la sustitución del referente en la lengua original por el de la lengua meta, si es que la descripción es vigente para él (la llamada meta-traducción), compleción del referente en la lengua meta, aun cuando no aparezca en el texto original, la traducción semántica, si conviene para los datos descritos, y la conservación de la expresión original, si es que la vigencia de la descripción es limitada al caso citado. Los casos citados por Rabadán pueden ser complementados

¹ Para ser sinceros, hay que tener presente que carecemos de una visión completa de las traducciones de las obras de Jiří Levý a los idiomas de mayor difusión: ČERNÝ y HOLEŠ (2008) no recogen, en la entrada dedicada a Jiří Levý las traducciones en su totalidad, falta por ejemplo la versión española de (*The two rules of artistic translation*), recogida por VEGA CERNUDA en el libro *Textos clásicos de la teoría de la traducción* (Madrid, Cátedra, 1994, pp. 324 – 326, ni la reimpression del estudio de LEVÝ, “Translation as a Decision Process”, en: *To Honor Roman Jakobson II*. The Hague, Mouton 1967, 1171 – 1182 en VENUTI (ed), *The Translation Studies Reader*. London & New York, Routledge 2000, 148 – 159. Además, este año debe salir publicada la versión inglesa *The Art of Translation*, en la editorial John Benjamins (traductor P. Corness, edición científica a cargo de Zuzana Jettmarová), para el año que viene se prepara una antología de sus obras en castellano para la serie Vertere de la Universidad de Valladolid. A partir de versiones en otros idiomas se realizan dos traducciones más en forma de tesis doctorales: la traducción del estudio *Geneze a recepcje literárního díla* al italiano a partir de la versión inglesa publicada por KRÁLOVÁ, JETTMAROVÁ (2008), y la versión portuguesa llevada a cabo por MENDEZ NECKEL en la Universidad de Santa Catalina de Brasil.

por otros criterios: la función del texto traducido, su destinatario y no en último lugar también las diferentes raíces metodológicas y conceptuales generalizadas en las respectivas comunidades lingüísticas y culturales.

1.2 Problemas específicos para los textos traductológicos

Considerando la relativa escasez de las reflexiones teóricas sobre el tema, centramos en este lugar nuestra atención en los trabajos de MERINO-ÁLVAREZ (2011) y RABADÁN (2011), quienes parten de sus experiencias con la traducción de la obra de G. Toury *Translation Studies and Beyond*. La importancia de sus estudios destaca también por otro motivo: junto con PULIDO (2011) son traductoras de textos extranjeros para el público hispanohablante. Al contrario, JETTMAROVÁ (2011) parte de las experiencias de traducción al inglés y de la edición de la obra de Jiří Levý para el público internacional.

MERINO-ÁLVAREZ (2011: 64) destaca el papel de las notas del traductor, que pueden dividirse en dos tipos: las referidas al trasvase lingüístico y las del trasvase intercultural y académico. Las primeras incluyen explicaciones referentes a la traducción como tal, explicaciones y definiciones referentes a vocablos concretos y traducciones de citas o ejemplos de otras lenguas. Las segundas se refieren a las aclaraciones terminológicas sobre Estudios de Traducción, títulos y ejemplos de obras (literarias), casos paralelos en la lengua meta y referencias académicas en la cultura meta.

RABADÁN (2011: 69) estudia los problemas metalingüísticos y metatextuales del trabajo del traductor de las obras de esta índole y clasifica los problemas del trasvase en cinco grandes áreas: interpretación del significado del texto traductológico en la cultura receptora (falta de consenso de la cultura receptora en cuanto a la importancia de la obra), interferencias en el uso del inglés como lengua profesional no nativa del autor (específica para la obra traducida), terminología especializada, tratándose a veces de “terminología sobre la marcha”, usos metalingüísticos, que a veces requieren notas del traductor y pueden sufrir escasez de materiales textuales, e intertextualidad (la diferente tradición de uso de las celebraciones y los textos religiosos en la cultura meta, la imposibilidad de intentar trasplantar una tradición cultural muy alejada de la experiencia del público meta, las diferencias en la presentación y discusión de problemas de traducción, que pueden producirse de distinto modo en el contexto receptor).

2. Incidencias en la traducción de la obra de Jiří Levý

Al emprender la traducción de la obra de Jiří Levý, los traductores hemos podido aprovechar las experiencias de los colegas que tradujeron sus textos al inglés, aun teniendo en cuenta que la traducción al castellano casi no puede contar con las citas y referencias en los textos de la especialización en la lengua meta (VEGA CERNUDA, 2011), y tiene que basarse en las experiencias de la traducción al

castellano de las obras publicadas en otros idiomas: inglés (MERINO, 2011; RABADÁN, 2011), inglés y francés (PULIDO, 2011).

Aunque al principio fue de esperar que los mayores problemas fuesen los metalingüísticos, es decir, la necesidad de solucionar los ejemplos introducidos por Levý para el binomio de idiomas con el checo como lengua meta, a medida que ha ido avanzando el trabajo han ido cobrando protagonismo las dificultades terminológicas derivadas de sus raíces metodológicas: la Escuela de Praga.

Permítaseme a guisa de ejemplo señalar algunos de los problemas que se nos han planteado, siguiendo la clasificación de MERINO-ÁLVAREZ (2011) y RABADÁN (2011).

2.1 Interpretación del significado del texto traductológico en la cultura receptora

Como ya hemos señalado, el conocimiento de las concepciones traductológicas checas y eslovacas en la segunda mitad del siglo XX compartió la suerte de las ciencias sociales y humanas en nuestro territorio de Europa: carecieron de interés al ser publicadas en un idioma minoritario (*Slavica non legitur*), sufrieron limitaciones políticas e ideológicas de la época y, prácticamente hasta la actualidad, faltan traducciones a idiomas de mayor difusión.

El medio hispanohablante no ha sido una excepción: citemos como ejemplo a NAVARRO DOMÍNGUEZ (2011: 30), quien relaciona la obra de J. Levý con otras publicadas en la época y advierte que, a diferencia del autor checo, por ejemplo la obra de Mounin, publicada en 1963, “fue traducida al español el mismo año de su publicación en Francia en la Editorial Gredos de Madrid porque el público universitario sentía una necesidad vital de acceder a este tipo de trabajos.”

También VEGA CERNUDA (2011: 13 – 14) señala que “cuando Valentín García Yebra escribía su *Teoría y Práctica de la traducción*, ya hacía unos años que la obra del traductólogo checoslovaco había sido traducida al alemán y, sin embargo, nuestro ilustre académico y traductor no le cita ni su bibliografía. Mucho más tarde, Amparo Hurtado, en su clásica obra *Traducción y Traductología*, le reservó una pequeña mención lateral al explicar la teoría de Wilss, amén de las correspondientes entradas bibliográficas. Y conste que al mencionar estos casos no hago sino mencionar títulos en lengua española que, provenientes de docentes de la traducción, representan aportes teóricos de enorme interés.

Por otra parte, la relativa falta de interés en el medio hispanohablante conlleva también un rasgo que podemos considerar positivo: en gran medida se ha logrado evitar las desinterpretaciones de la concepción de J. Levý. Como advierte JETTMAROVÁ (2011: 51 – 52), en el medio angloparlante, Levý suele ser considerado como “early descriptivist”, ya que su obra precede a la teoría del polisistema y en varias ocasiones se destaca la importancia de sus raíces formalistas, aspecto que trataremos más tarde, visión que no hemos encontrado en los textos españo-

les. Citemos como ejemplo a ZABALBEASCOA (2010: 94), quien partiendo de la versión alemana de la obra *Umění překladu*, señala que Levý como coetáneo de Eugene Nida propuso la jerarquía funcional como determinante del relativo grado de importancia de varios aspectos que usa el traductor como criterio de su trabajo.

Aun así no podemos contar con un amplio conocimiento de la concepción traductológica de la obra de Jiří Levý en el medio hispanohablante; sin embargo, por otra parte hay que contar con la próxima aparición de su obra fundamental en inglés como *lingua franca* de la comunidad científica. Por eso hemos optado por preparar una antología de textos que representen su obra y cuya mayoría todavía no ha sido traducida a un idioma de mayor difusión, aprovechando la vía señalada por MERINO-ÁLVAREZ (2011): acompañar los textos por una Introducción a la traducción española, donde señalaremos la vida y obra de Jiří Levý y su incidencia en la traductología de la época y actual; y una Presentación de la traducción, donde explicaremos la selección de los textos, los problemas específicos de su traducción y los métodos de su solución.

2.2 Terminología especializada

Los problemas terminológicos de la traducción de la obra de Jiří Levý se relacionan, fundamentalmente, con un aspecto esencial de la obra de Jiří Levý: la terminología, aunque a veces creada “sobre la marcha”, está profundamente relacionada con las raíces metodológicas de su obra, principalmente con los conceptos de la Escuela de Praga en su período clásico y con el nivel del desarrollo de las ciencias sociales y humanas en la época de la publicación de sus obras. A modo de ejemplo, hemos seleccionado dos conceptos: el de *překladvost* (CUENCA DROUHARD 2011: 79 – 82) y el de *předloha*.

2.2.1 El concepto de *překladvost*

Para comprender este término, hace falta remontarse al período clásico de la Escuela de Praga, ante todo a su visión jerárquica y funcionalista de la lengua y la visión de la traducción como componente integral de la cultura receptora, doméstica y que otorga al receptor y a su experiencia, sometida a cambios espaciales y temporales, un papel prominente. De allí deriva la necesidad de encontrar un neologismo para señalar una categoría sociosemiótica para expresar la prominencia de rasgos propios de lo traducido en diferentes niveles, pero a juicio del receptor, que no depende del método empleado por el traductor, que se manifiesta con diferente intensidad conforme a la distancia espacial y temporal entre las dos culturas y que puede ser valorado positivamente por la cultura receptora.

Si tenemos en cuenta que Jiří Levý ha optado por crear un neologismo para denominar los aspectos antes señalados, no hemos podido sino recurrir a una neologización en castellano, a partir de la estructura lingüística de la denomina-

ción original. La expresión *překládovost* ofrece la definición del tipo “Cualidad de + adjetivo” y/o “Condición de + adjetivo”, es decir, “podemos adelantar que expresa una condición de naturaleza relacionada con la traducción.” (CUENCA DROUHARD 2011: 79)

Lo dicho anteriormente, junto con cierta reticencia ante las expresiones metafóricas, característica para la concepción praguense, “nos induce a proponer un neologismo para la traducción de *překládovost*: traductividad; es decir, en definición de diccionario: cualidad de lo traducido.” (CUENCA DROUHARD 2011: 82)

2.2.2 El concepto de *předloha* (Vorlage)

Cierta inestabilidad terminológica de Jiří Levý se basa, por una parte, en la innovadora concepción de la disciplina; por la otra, tiene como consecuencia no solamente la necesidad de neologización, sino también la frecuente alternancia de los términos empleados y/o acuñados: citemos como ejemplo el punto de partida del traductor: junto a las denominaciones del original, del texto de partida, del texto original aparece el término *předloha* en la versión checa, *Vorlage* en la alemana. Aunque expresiones mencionadas puedan parecer sinónimas, sostenemos la opinión de que en la traducción no pueden alternarse libremente: al introducir el concepto mencionado, su visión del proceso de traducción se ve dotado de mayor dinamismo, respetando al mismo tiempo las fuentes históricas del concepto y de la disciplina en su totalidad.

A guisa de ejemplo, permítasenos introducir una cita de su obra *České teorie překládu* (Teorías checas de la traducción, LEVÝ, 1996[1957], 233):

“Vývoj metod původního umění odráží změny ve vztahu ke skutečnosti a ke čtenáři. Vývoj reprodukčních, a tedy také překladatelských metod je nejobecněji možno charakterizovat změnami ve vztahu k **předloze** a ke čtenáři”. (negrita: J. K.)

La evolución de los métodos del arte original refleja los cambios de sus relaciones con la realidad y con el lector. La evolución de los métodos de reproducción, los de traducción incluidos, se caracterizan por los cambios de las relaciones con el **patrón** y con el lector” (traducción y negrita J. K.).

En un intento por conservar el dinamismo de la expresión acuñada por el traductólogo checo, hemos optado por la traducción semántica del referente *předloha* a partir de la definición del significado en el diccionario de la lengua checa, que ofrece dos acepciones: la primera como patrón para imitar, y la segunda como producto de un arte que sirve como punto de partida para otra obra artística. En busca del equivalente español hemos partido del diccionario bilingüe (DUBSKÝ et ál., 1996, II: 280 – 281), que ofrece varias correspondencias: *modelo* / *dechado* / *muestra* / *calaña* / *padrón* / *patrón* / *pauta* / *ejemplo* (hemos eliminado las referidas

a los aspectos puramente técnicos). Para precisar la solución, hemos consultado la versión electrónica de la Vigésima segunda edición del Diccionario de la lengua española, donde se mostraron como más apropiadas dos correspondencias: la de modelo, definido como “arquetipo o punto de referencia para limitarlo o reproducirlo” y la de patrón, comprendida como “modelo que sirve para sacar otra cosa igual”.

La primera opción fue la denominación “modelo”; no obstante, al profundizar en el tema, se hizo patente que hay varios motivos para estudiar las posibles incidencias del término.

En primer lugar, hay que tener presente la visión dinámica de la traducción que caracteriza la obra de Levý y su concepción de la disciplina como un fenómeno reproductor y reproducible. Otro aspecto se relaciona con las fechas de la primera edición de la obra de Levý conforme a una tendencia generalizada de la época de su publicación: la de modelar la comunicación. Como afirma el destacado investigador checo de las últimas décadas, OSOLSOBĚ (2002), esta tendencia representa un aspecto que diferencia el estructuralismo checo de las corrientes afines y se ve motivada en su tiempo (finales de los años sesenta del siglo pasado) también por la cibernética. Al considerar fenómenos tales como la existencia de un modelo que carezca de un patrón anterior, el estudio de los diferentes aspectos del trasvase permite explicar las seudotraducciones y su papel en la evolución de la disciplina, la traducción implícita, la traducción indirecta, la traducción intersemiótica y/o analizar varios problemas relacionados con la traducción audiovisual, la localización, etc., muchos de los cuales aparecerían varias décadas después de la muerte del autor. De allí deriva la importancia de estudiar la incorporación de las concepciones de Jiří Levý en las investigaciones tanto contemporáneas como posteriores, procedimiento que justifica la elección de la expresión de *patrón* para denominar las entidades de las que parte la actividad traductora.

3. Conclusiones

Siendo la traducción «la lengua de Europa» (VIDAL, 2009: 52), parece actualizarse la afirmación de los autores de las citas que abren el presente texto. Volviendo a Jiří Levý, su concepción de la doble función de la traducción (LEVÝ 1971: 156 – 157), ésta en la cultura receptora representa un elemento diversificador, es decir, contribuye a la diferenciación interior de cierta cultura nacional y amplía su entropía; desde el punto de vista de la literatura universal, su efecto es unificador, estandarizador. Aunque Levý estudió casi exclusivamente el mundo de las letras, dicha característica se realiza también en los géneros no literarios, las humanidades incluidas. Para que una obra pueda enriquecer la “cultura universal”, hace falta que sea presentada de forma inteligible para el público receptor, aspecto que se ve corroborado con la afirmación de J. C. Santoyo que abre nuestra ponencia: “Solo en la medida en que se traduce una obra, o una entera literatura, traspasa sus

propias fronteras y se convierte en moneda cultural compartida, con incidencia directa en los nuevos sistemas lingüístico-culturales que la reciben.” (SANTOYO, 2008: 237).

Summary

Jiří Levý's observation concerning the *double function in translation* (LEVÝ 1971: 156-157) holds true also for the translation of works written within the paradigm of Translation Studies. In the receiving culture, it is a “distinguishing element”, contributing to its internal differentiation and conceptual enrichment. On the international scale, it can contribute to the methodological diversification of this discipline on the one hand, and exert a unifying, standardising influence on the other. The translation of theoretical works within Translation Studies entails problems at several levels: linguistic, conceptual as well as those resulting from differing methodological underpinnings.

Bibliografía

CUENCA DROUHARD, M. J. (2011) Překládavost y posun: ¿Causa o consecuencia?” . In: Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, Iberoamericana Pragensia Supplementum 27, J. Králová (ed.), Praha, Universidad Carolina de Praga, Editorial Carolinum, págs. 79 – 84.

DUBSKÝ, J. et ál. (1996) *Velký česko-španělský slovník*. Praha. Leda.

JETTMAROVÁ, Z. (2011) “Translating Jiří Levý’s Art of Translation for an International Readership” . In: Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, Iberoamericana Pragensia Supplementum 27, J. Králová (ed.), Praha, Universidad Carolina de Praga, Editorial Carolinum, págs.51 – 60.

KRÁLOVÁ, J. (ed.) (2011) Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, Iberoamericana Pragensia Supplementum 27, J. Králová (ed.), Praha, Universidad Carolina de Praga, Editorial Carolinum.

KRÁLOVÁ, J. (2006) “Tradición vs. modernidad: del periodo clásico de la Escuela de Praga a la Traductología de las últimas décadas del siglo XX.” In: Herméneus, 8, págs. 11 – 124.

Králová, J. (2010) “El texto traducido es un texto difundido o un quehacer casi olvidado.” Herméneus, 12, págs. 17 – 21.

KRÁLOVÁ, J., JETTMAROVÁ, Z. et ál (2008) *Tradition versus modernity. From the classic period of the Prague School to translation studies at the beginning of the 21st century.* . Praha, Univerzita Karlova v Praze y TOGGA.

LAMBERT, J. (2010) “The Languages of Translation. Keys to the Dynamics of Culture.” In:. Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation

and Cross-cultural Communication. Muñoz-Calvo M., Buesa Gómez, C. (eds.) Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, págs. 33 – 60.

MENDEZ NECKEL, F. (2010) “Teoria Analítica.” *In-Traduções* revista do programa de pós-graduação. <http://www.pgnet.ufsc.br/in-traducoes>

MERINO-ÁLVAREZ, R.(2011) “La traducción de Descriptive Translation Studies and Beyond al español: un trasvase académico e intercultural”. In: “ Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, Iberoamericana Pragensia Supplementum 27, J. Králová (ed.), Praha, Universidad Carolina de Praga, Editorial Carolinum, págs.61 – 68.

NAVARRO DOMÍNGUEZ, R. (2011) “Jiří Levý: La teoría de la traducción y la lingüística.” In: Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, Iberoamericana Pragensia Supplementum 27, J. Králová (ed.), Praha, Universidad Carolina de Praga, Editorial Carolinum, págs. 21 – 30.

OSOLSOBĚ, I. (2002). *OstENZE, hra, jazyk*. Brno, Host.

PULIDO, M. (2011) “La traducción de la historia de la traducción en la formación de traductores.” In: Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, Iberoamericana Pragensia Supplementum 27, J. Králová (ed.), Praha, Universidad Carolina de Praga, Editorial Carolinum, págs. 85 – 96.

RABADÁN, R. (2011) “Los problemas metalingüísticos en la traducción de obras traductológicas: Descriptive Translations Studies and Beyond de Guideon Toury en español”. In: Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, Iberoamericana Pragensia Supplementum 27, J. Králová (ed.), Praha, Universidad Carolina de Praga, Editorial Carolinum, págs. 69 – 78.

RABADÁN, R. (1991) *Equivalencia y traducción*. León, Unviersidad de León.

ŠIMIŠOVÁ, P. (ed.) (2010) *Translatologické štúdie. Teória, história a prax umeleckého prekladu v románskych krajinách (vybrané texty)*. Bratislava, AnaPress,

VEGA CERNUDA, M.(2011) “El Caso Levý: Fenomenología de su recepción y valoración de sus aportaciones en el contexto de la traductología de la época.” In: “ Posibilidades y límites de la comunicación intercultural, Iberoamericana Pragensia Supplementum 27, J. Králová (ed.), Praha, Universidad Carolina de Praga, Editorial Carolinum, págs. 11 – 20.

VIDAL CLARAMONTE, Á. (2009) „A vueltas con la traducción en el siglo XXI“. In: *MonTI*, 1, págs. 49 – 58.

www.rae.es, 15. 9. 2011

ZABALBEASCOA, P.(2010) “A Map and a Compass for Navigating through Translation.”, In: *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-cultural Communication*. Muñoz-Calvo M., Buesa Gómez, C. (eds.) Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, págs. 83 – 106

La publicación ha sido llevada a cabo gracias a la subvención aportada por la agencia GAAV al proyecto IAA 901010904 Posibilidades y límites de la comunicación intercultural

¿ENCICLOPEDIA, INTERTEXTO O HIPERTEXTO? LÍMITES Y ALCANCES DE UNA TERMINOLOGÍA DESCRIPTIVA

Mirko Lampis

Universidad Constantino el Filósofo de Nitra

Las tres nociones de las que me ocupo en esta comunicación, *enciclopedia*, *intertextualidad* e *hipertexto*, son nociones de tipo relacional, es decir, nociones que indican, más que una modalidad de existencia, una modalidad de *co-existencia* y de *circulación* (tanto ontológica como epistemológica). Mi objetivo es el de aclarar, de manera ciertamente no exhaustiva ni definitiva, su significado y, sobre todo, sus respectivos ámbitos operacionales, los ámbitos en que su uso se considera legítimo y provechoso para el desarrollo de la praxis científica. Preliminarmente, por lo tanto, puede resultar útil echar una mirada a las definiciones recogidas en algunos de los más importantes diccionarios de la lengua española. Empezando, naturalmente, por el el DRAE (vigésima segunda edición). Ahora bien, la Real Academia no recoge la entrada *intertextualidad* (considerada, quizás, demasiado especializada), pero sí las entradas *enciclopedia* e *hipertexto*:

Enciclopedia

(Del gr. ἐν, en, κύκλος, círculo, y παιδεία, instrucción).

1 Conjunto de todas las ciencias. **2** Obra en que se trata de muchas ciencias.

3 Conjunto de tratados pertenecientes a diversas ciencias o artes.

Hipertexto

1 *Inform.* Texto que contiene elementos a partir de los cuales se puede acceder a otra información.

El Diccionario del Español Actual (obra dirigida por Manuel Seco), en cambio, nos ofrece las siguientes definiciones:

Enciclopedia

1 Conjunto de todas las ciencias. **2** Obra en que se trata de muchas ciencias.

Hipertexto

(*Informát*) Sistema de software y hardware que permite almacenar caracteres, imágenes y sonidos y relacionar los distintos elementos con facilidad.

Intertextualidad

(*TLit*) Conjunto de las relaciones que guarda un texto respecto a otro u otros, tanto en el plano del creador como en el del lector.

Finalmente, el diccionario de María Moliner (que tampoco recoge la entrada *intertextualidad*):

Enciclopedia

(del gr. “enkyklios paideía”, educación cíclica)

1 Conjunto de todas las ciencias. Obra en que se trata de muchas ciencias.

*Libro escolar que contiene un tratado de cada materia estudiada en la escuela.

2 Diccionario en que, en los artículos, aparte de la definición del encabezamiento, se dan noticias más o menos extensas de la materia correspondiente.

Diccionario enciclopédico. Ser una enciclopedia. Saber de todo.

Hipertexto

(del ingl. “hypertext”)

Inform. Conjunto de convenciones que permiten describir documentos, tanto su contenido (texto e imágenes) como su aspecto (márgenes, tipos de letra, etc.), e incluir enlaces con otros documentos. Se usa para representar la información en la Web.

Tras este primer bosquejo “diccionarioal”, se podría concluir que las tres nociones tienen ámbitos de uso bien definidos: la intertextualidad es una noción crítico-literaria inherente al funcionamiento de los textos y a sus relaciones; el hipertexto es un sistema informático, multimedial, de enlaces y referencias cruzadas; la enciclopedia es una noción clásica que hace referencia a la acumulación y difusión del saber. Sin embargo, es precisamente en el campo de los estudios literarios y culturales, o, si se prefiere, de la literaturología y de la culturología, que se presentan algunos problemas de orden terminológico, ya que las tres nociones están aquí relacionadas con un único fenómeno: el hecho de que los elementos de la cultura (y los textos literarios entre ellos) reenvían incesantemente unos a otros, el hecho de que la cultura y la literatura son, en último término, procesos autorreferentes, tautológicos, circutales.

Vamos a empezar con la noción de intertextualidad, ya que seguramente, de las tres, es la que más relevancia ha adquirido en los estudios literarios y culturales. Y vamos a empezar citando, medio en serio medio en broma, una de las famosas leyes de Murphy, una afirmación que bien resume, en mi opinión, la esencia de la intertextualidad. Es la Ley de Weiner sobre las bibliotecas: *nunca hay respuestas, sino referencias a otros textos.*

El término “intertextualidad”, como es sabido, fue introducido en la teoría literaria a mediados de los años sesenta por Julia Kristeva a partir del análisis del pensamiento de Bajtin y de su noción de literariedad. Según Kristeva, el gran mérito de Bajtin fue el de entender que “la estructura literaria no *está*, sino que *se elabora* con relación a *otra* estructura”, y entender que la palabra literaria “no es un *punto* fijo (un sentido fijo), sino *un cruce de superficies* textuales, un diálogo

de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (Kristeva, 1981: 188).

La idea bajtiniana de que el *estatuto de la palabra* (y, por ende, de los enunciados que “asimilan y reorganizan” las palabras y de los textos que “asimilan y reorganizan” los enunciados) tenga una naturaleza relacional, es fundamental, en opinión de Kristeva, a fin de volver a colocar el texto en sus contextos históricos y sociales (operación que Kristeva define como *estructuralismo dinámico*). El estatuto de la palabra, sigue Kristeva, se define en Bajtin a partir de dos ejes de organización discursiva: un eje horizontal, en el que la palabra del texto circula entre el autor y el lector (*diálogo*), y un eje vertical, en el que la palabra circula entre el texto y el corpus literario anterior y contemporáneo al texto (*ambivalencia*). El eje horizontal (autor-lector) y el eje vertical (texto-contexto), además, se fusionan, no se distinguen rigurosamente (ya que también el autor y el lector son parte integrante del contexto), y esta ambigüedad constituye, precisamente, nota Kristeva, uno de los puntos de fuerza del pensamiento de Bajtin, pues deja bien claro que “todo texto se construye como mosaico de citas”, que “todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1981: 190). Es así, concluye Kristeva, cómo cobra relevancia y se impone la noción de *intertextualidad*.

No es este, claramente, el lugar adecuado para intentar un seguimiento exhaustivo de esta noción desde los años sesenta hasta hoy en día. Pero no podemos pasar por alto un dato fundamental: que de la intertextualidad existen y siguen discutiéndose (al menos) dos versiones diferentes, una versión restringida y una general.

La noción de *intertextualidad restringida* se refiere al hecho de que en un texto literario se integran, de modo explícito o implícito, fragmentos textuales procedentes de otros textos (literarios o no). Quien escribe utiliza, cita, reelabora o se refiere a otros textos, con epígrafes, con dedicatorias, con citas literales marcadas (mediante indicadores tipográficos o advertencias explícitas) y no marcadas, con variaciones formales o semánticas, serias o paródicas, buscando el apoyo de una tradición, desafiando al lector o jugando, simplemente, con lo ya dicho (véase Martínez Fernández, 2001). La intertextualidad restringida constituye, sin duda, un poderoso recurso literario y su estudio resulta necesario a fin de esclarecer los mecanismos y procesos de la literariedad. Se puede afirmar, sin embargo, que su importancia atañe sobre todo a la relación que se da entre el texto y el sistema literario (el eje vertical, la ambivalencia, en la terminología de Bajtin), mientras que las relaciones horizontales, dialógicas, entre autor, texto y lector pasan en segundo plano, reduciéndose, de hecho, a la llamada *competencia intertextual*, lo que antaño se conocía como *cultura literaria*: la capacidad de elegir y reconocer las referencias intertextuales (las “citaciones” y “alusiones”) pertinentes.

En la perspectiva de nuestro discurso, por lo tanto, resulta más interesante la noción de *intertextualidad general*, una noción que se desprende claramente ya

a partir de las páginas de Kristeva dedicadas a Bajtin. Porque si la intertextualidad restringida constituye un instrumento crítico imprescindible, la intertextualidad general se resuelve en una modelización específica del propio funcionamiento del sistema literario y del sistema de la cultura en su totalidad, tanto a nivel de la producción de los textos como a nivel de su interpretación.

La idea fundamental de este tipo de enfoque es que *ningún texto funciona (nace o se lee) de forma aislada*, sino que es parte integrante de un contexto y de una red textual (contexto y red que, además, derivan, cambian en el tiempo). Y que todo texto, por lo tanto, 1) se refiere y remite a otros textos, 2) es parte de una estructura textual más extensa y a la vez incluye estructuras textuales menores y 3) en cuanto *unidad (o estructura) significativa*, existe únicamente si se reconoce como texto y si se correlaciona a otros textos. Todos los textos (literarios o culturales, y hasta la sociedad y la cultura en tanto que textos hipertexturados), en suma, constituyen y se integran en un complejo entretejido de textos y de textos en los textos (Lotman, 1981), de modo que la intertextualidad misma se convierte en la condición *sine qua non* de todo fenómeno textual.

Resulta interesante, en esta óptica, el hecho de que en el ámbito de la lingüística textual la intertextualidad se haya convertido, precisamente, en uno de los factores o normas que *identifican* un acontecimiento comunicativo dado como un texto (junto a factores como la cohesión, la coherencia, la informatividad, la intencionalidad, la aceptabilidad, etc.; véase Beaugrande y Dressler, 1997). Como también resulta indicativa la proliferación de nociones explicativas moldeadas y derivadas a partir de la de intertextualidad.

Así pues, si el *inter-texto* es el dominio de las relaciones constitutivas que definen un determinado conjunto de textos (y serían intertextos, en esto sentido, las literaturas nacionales, los géneros, los movimientos estéticos o ideológicos, las escuelas, etc.), el *entre-texto* es el dominio de las relaciones que se dan entre las partes que integran un texto (por ejemplo, las tres cánticas de la *Divina Comedia* o los capítulos de *Rayuela*) o entre los textos que integran un corpus unitario (como la *recherche* de Proust o *La comedia humana* de Balzac), y el *extra-texto* es el dominio de las relaciones que se dan entre un texto o un intertexto y sus condiciones socio-históricas de producción y consumo (siempre que se admita la posibilidad de delimitar con precisión los límites de la textualidad y de sus procesos). Asimismo, todo texto se convierte, necesariamente, en un *co-texto*.

No tenemos, además, sólo variaciones prefijales, ya que a partir del mismo prefijo *inter-* se han construido las nociones derivadas de *interdiscursividad* e *intersignicidad*, que extienden la dimensión relacional del texto también a los fenómenos discursivos y signícos. Y el juego de las variaciones terminológicas no se acaba ciertamente aquí, sino que llega hasta la crisis (¿posmoderna?) de la noción misma de *reciprocidad* y la consiguiente sustitución del prefijo *inter-* con el prefijo *trans-*: *transtextualidad*, *transdiscursividad*, *transsignicidad*, cuando

las propias nociones de *texto*, *discurso* y *signo* se disuelven, quedándose en pura relación, en pura circulación, y el significado se halla y fluctúa siempre más allá y alrededor de cualquier concreción expresiva determinada. Una idea que resulta particularmente interesante si consideramos que la propia delimitación (y por ende la identificación, el reconocimiento) de un texto, un intertexto o un entretexto, de un signo o de un discurso determinado es ya una operación significativa que depende de *otros factores* (y, en última instancia, de la organización y deriva de todo el sistema de la cultura en tanto que dominio sistémico de los procesos cognoscitivos humanos; véase Lampis, 2011).

¿Y la noción de *hipertexto*?

Según hemos visto, esta noción, procedente del ámbito de la informática, indica una red organizada de enlaces (*links*) que permiten “saltar” de una información a otras informaciones relacionadas (un típico ejemplo de hipertexto nos lo ofrecen los periódicos digitales). También en este caso, de todas formas, podemos distinguir, en la perspectiva de los estudios literarios y culturales, entre una *hipertextualidad restringida* y una *hipertextualidad general*. La primera, la restringida, remite directamente a la llamada literatura hipertextual: textos literarios digitales que requieren que el lector participe activamente en la construcción de lo narrado, eligiendo entre diferentes alternativas o recorridos narrativos posibles (existían, cuando era niño, unos libritos de aventuras que funcionaban según el mismo principio, aunque sin la dinamicidad y las posibilidades de la moderna tecnología digital; voy a dar un ejemplo: el héroe del cuento, en un momento dado de sus peregrinaciones, se topa con un dragón dormido, y acto seguido una frase en negrita invita a elegir entre dos posibles desenlaces: “si quieres que el héroe se aleje sigilosamente sin despertar al dragón, ve a la página 9; si quieres que desenvaine la espada y ataque a la bestia antes de que esta se despierte, ve a la página 15”; todos los libritos incluían un número determinado de diferentes tipos de alternativas, de modo que a cada lectura se podía construir una historia diferente). La noción de literatura hipertextual, además, se aplica también a la literatura de tipo combinatorio, es decir, a aquellos textos cuyas partes se pueden combinar libremente para construir narraciones distintas, diferentes trayectos de sentido (y aquí no contamos sólo con textos digitales, sino también con experimentos y juegos “en papel” como *Rayuela*, de Cortázar, o el *I-ching*, el libro oracular chino).

La hipertextualidad general, en cambio, está relacionada con los mecanismos que regulan *todos* los fenómenos textuales, ya que, según explica Pierre Lévy (1990: 75), dar sentido a un texto cualquiera significa relacionarlo, conectarlo a otros textos, y por lo tanto construir un hipertexto. En este sentido, la noción de hipertexto vendría a sustituir la de intertexto, enfatizando notablemente el carácter dinámico y distribuido de los fenómenos descritos. Léanse, al respecto, los seis principios fundamentales que, en opinión de Lévy (1990: 31 – 32), permiten entender lo que es y cómo funciona un hipertexto: 1) *principio de metamorfosis*:

una red hipertextual se encuentra continuamente en una fase de construcción y negociación; 2) *principio de heterogeneidad*: los nudos y las conexiones de una red hipertextual son heterogéneos; 3) *principio de multiplicidad*: el hipertexto se organiza según un modelo fractal, es decir, cualquier nudo y cualquier conexión puede ser constituido por otra red hipertextual; 4) *principio de exterioridad*: la red no posee una unidad orgánica y su crecimiento, su disminución, su composición y descomposición dependen de un externo indeterminado (llegada de nuevos elementos, conexión con otras redes, etc.); 5) *principio de topología*: en la red todo funciona según un principio de proximidad y el curso de los fenómenos es una cuestión de topología, de recorridos espaciales; la red no está en el espacio, es el espado; 6) *principio de movilidad de los centros*: la red tiene diferentes centros que se mueven y cruzan constantemente.

Ahora bien, las dos nociones de hipertexto e intertexto, a pesar de presentar algunos rasgos semánticos comunes, tienen ámbitos de empleo bastante distintos: la intertextualidad en una noción bien arraigada en los estudios literarios y textuales, mientras que se recurre a la hipertextualidad sobre todo para describir el funcionamiento general del sistema de la cultura. Se podría incluso sostener (aunque la operación no pasaría de ser una mera estratagema terminológica) que el hipertexto constituye la suma de todos los intertextos que circulan en el dominio cultural, el entramado general que conecta los diferentes intertextos y que permite “saltar” de un intertexto a otro (por ejemplo, de la literatura al cine, del arte africano a las obras de vanguardia, de los cuadros de Velázquez a los poemas de Quevedo, etc.). De hecho, si la noción de hipertexto ha entrado en competición, alguna vez, con otra noción, esta no ha sido ciertamente la de intertexto, sino la de *enciclopedia*. Tal como señala Aquiles Esté (1997: 124), “la categoría de hipertexto, utilizada como metáfora de la inmensa red asociativa que constituye lo cultural, es hoy mucho más instigante que aquella propuesta hace dos décadas con el nombre de Enciclopedia”.

En cuanto a este último término, esta última metáfora, la de *enciclopedia*, podemos notar, ya de entrada, cómo su propia etimología *se presta a una interpretación* de orden relacional o sistémico. *Enkyklios paideia*, “educación en círculo”. Es decir, si se quiere (y más allá de toda etimología real), un sistema cerrado de conocimientos en el que todas las partes no sólo se integran, no sólo reenvían constantemente unas a otras, sino que se sostienen y definen mutuamente. Se trata, en última instancia, de la misma idea que justifica las nociones de intere hiper-textualidad, pero expresada en términos aún más generales y abstractos: toda unidad cultural se relaciona con otras unidades culturales y existe y se define sólo entre los límites constituidos por esta red de relaciones.

Es lo que también sostiene, por ejemplo, el protagonista de *El orden alfabético*, una novela de Juan José Millás publicada en 1998: “Hasta entonces la realidad estaba simplemente ahí fuera, llena de árboles o de tenedores, de gatos o automóviles,

todo revuelto, como el cajón de una mesa. Ahora, sin embargo, me parecía que cada una de esas cosas formaba parte de un entramado general, de manera que unas dependían de otras, como las piezas de un rompecabezas. Y yo, para bien o para mal, formaba parte de todo aquel conjunto por descifrar. Más tarde, cuando fui capaz de poner palabras a aquel vendaval de sensaciones, supe que la tarea de desciframiento equivalía a encontrar el sentido de la vida. O su ausencia, que también es una forma de dirección”. Hasta comprender que el mapa de la realidad, ese mapa que el protagonista había intentado desesperadamente confeccionar, ya estaba hecho: “era la enciclopedia, por cuyas páginas desfilaba todo lo existente”. Cualquier unidad cultural (los “árboles y los tenedores, los gatos y los automóviles” en que pensaba el personaje de Millás, pero también los personajes históricos, las obras literarias, los cuadros, los teoremas matemáticos, el vocabulario, en fin, cualquier noción *viable* para los miembros de una comunidad) existe y se define sólo a partir de las relaciones en que participa, es decir, a partir de los procesos interpretativos que la conectan, la integran a estos o aquellos sistemas de conocimientos. Un proceso de *semiosis ilimitada*, empleando la conocida fórmula de Eco (1990), es decir, un proceso semiótico que se caracteriza por su *recursividad ilimitada*, en el plano de la sincronía (de expresión en expresión, de significado en significado), y por su *deriva ilimitada*, en el plano de la diacronía.

Si el significado de una expresión consiste en la correlación de esa expresión con otras expresiones, resulta evidente que este significado varía según las correlaciones activadas a partir del operar de los sujetos cognoscentes en los diferentes contextos comunicativos. Por ello, Eco insiste una y otra vez en la necesidad de abandonar los modelos semióticos de tipo diccionarioal, con sus esquemas arborescentes y sus pretensiones de exhaustividad y universalidad, para seguir modelos de tipo enciclopédico, con su atención por la pluralidad, por las variaciones contextuales, por la heterogeneidad del significado. Desplazándonos, así, de la metáfora del *árbol* a la del *laberinto* (Eco, 2007), y llegando incluso, añadiremos, a la metáfora del *rizoma* (Deleuze y Guattari, 2006).

La expansión o proliferación enciclopédica, sin embargo, no se convierte en lo que podríamos definir como “lo amorfo hipertextual”: una red donde todo se conecta (y puede conectarse) con todo, una red en la que todos los enlaces son equivalentes y reversibles, una red a la que se pueden añadir siempre nuevos enlaces sin modificar necesariamente las anteriores rutas de navegación. Las conexiones de la enciclopedia son, sí, plúrimas y cambiantes, pero forman diferentes tipos de densidades, rarefacciones y flujos conectivos que presentan cierta (meta) estabilidad y cuyos equilibrios y variaciones siguen pautas complejas, imprevisibles. Y, sobre todo, las enciclopedias tienen límites. Son redes autorreferentes, *operacionalmente clausuradas*, lo cual significa que todo lo que pueden hacer (y todo lo que podemos hacer con ellas) depende de las relaciones que conectan sus propios elementos. Los factores externos, los elementos o textos introducidos

desde el exterior, pueden, naturalmente, funcionar como desencadenantes del cambio, pero la naturaleza y el alcance de los cambios dependen únicamente de la estructura de la propia red (véase Lampis, 2011).

Por otra parte, la noción de “límite” y la de “factor externo” deben ser matizadas. Porque los límites de una enciclopedia (casi) nunca son barreras estructurales, superficies de ruptura, sino que se componen de umbrales de intensidad y recursividad interaccional. Umbrales y “externidades” relativos, por lo tanto, ya que dependen de los procesos integrativos considerados. La noción de enciclopedia, en suma, al igual que las de texto e intertexto, funciona como un sistema de “cajas chinas”. Enciclopedias dentro de enciclopedias. Enciclopedias especializadas, enciclopedias “de uso diario”, enciclopedias generales, hasta llegar a la que Eco (2007) llama Enciclopedia Maximal, la (hipotética) Enciclopedia de todas las enciclopedias humanas.

Así pues, podemos hablar de enciclopedia cada vez que identificamos y describimos un sistema de conocimientos interrelacionados, un *repertorio* (introduciendo otro término más, procedente, esta vez, de la Teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar), es decir, *un conjunto integrado de unidades y operaciones culturalmente pertinentes*, un conjunto cuyos límites pueden ensancharse hasta abarcar, potencialmente, todas las manifestaciones significantes humanas, o por lo menos todas aquellas de las que queda alguna constancia, alguna memoria. La cultura como enciclopedia, por tanto, pero también como hipertexto, como intertexto, e incluso como texto (complejo, heterogéneo, ciertamente, pero abaricable como totalidad estructurada). ¿En qué quedamos?

Mientras manejemos nociones restringidas aplicadas a objetos concretos (la intertextualidad para las citas y referencias literarias, la hipertextualidad para las obras electrónicas y multimediales, la enciclopedia para los corpus unitarios de conocimientos), no se presentan mayores problemas. Pero cuando intentamos extender la validez de las diferentes nociones a la totalidad de los fenómenos culturales, ya resulta difícil distinguirlas claramente. Se trata de entender, por lo tanto, si dicha dificultad pone realmente en tela de juicio la legitimidad de esta terminología descriptiva.

Me gustaría observar, al respecto, que las oscilaciones terminológicas no son en este caso sino un reflejo de la gran dinamicidad y complejidad de los procesos y estructuras descritos. Por un lado, es a partir de lo que conocemos y aprendemos de los demás, es decir, de una *competencia enciclopédica* dada cómo individuamos, interpretamos y relacionamos las diferentes estructuras textuales; por otro, las unidades enciclopédicas que podemos individuar, describir y emplear se derivan, precisamente, de nuestra relación con el entramado textual (como a menudo ha señalado Lotman, el texto puede ser concebido como una realidad primaria, ya que es a través del trato semiótico con los textos cómo se construyen y derivan nuestros lenguajes). En todo caso, hablamos de complejos sistemas de relaciones

significantes, desde los textos hasta las enciclopedias, desde las enciclopedias hasta los textos. Textos que activan determinadas enciclopedias, enciclopedias que se componen y organizan en textos.

Es primordial entender que la noción de texto no indica ninguna identidad perfectamente definida. Si entendemos por texto cualquier conjunto integrado de elementos al que se asigna o en el que se reconoce una determinada organización significativa, llegamos a la conclusión de que *todo* puede ser estudiado como un texto. Lo que conlleva aceptar la afirmación, aparentemente “poco científica”, de que es texto todo lo que los investigadores describen como tal. Pero nadie debería sorprenderse o preocuparse: en todas las disciplinas científicas se suelen manejar nociones descriptivas cuya única razón de ser es la conveniencia y coherencia de la propia práctica descriptiva. Así pues, allá donde se identifique un texto (al compás o en contra de cierta tradición), también habrá que estudiar las relaciones que lo conectan a un determinado sistema de textos (intertextualidad), a toda la cultura en tanto que entramado de textos (hipertextualidad) y a los universos de significado en que dicho texto nace y deriva (enciclopedia).

Para concluir, me gustaría citar (y convidar a otro contexto) una advertencia que le hizo a la sabia y solerte Celestina el criado Sempronio: *no derrames tu pensamiento en muchas partes. Que quien junto en diversos lugares le pone, en ninguno le tiene*. Porque puede que, al fin y al cabo, esto sea exactamente lo que ocurre: el pensamiento no está en ninguna parte, porque está por todas partes. Constantemente derramado y absorbido, diremos, cristalizado y disuelto. Ideas que no hacen más que confirmar la gran relevancia de las nociones explicativas de **enciclopedia**, **hipertexto** e **intertexto** (y de **red**, **palimpsesto**, **patchwork**, etc.), **nociones** que remiten, precisamente, a la fuerte dimensión relacional y de interdependencia propia de las estructuras y procesos significantes activos en el dominio de la **cultura**.

Summary

The three relational notions of *intertextuality*, *encyclopedia* and *hypertext* are an obligatory reference in the literary and cultural studies. It is necessary, therefore, define their respective fields of use. Although we do not deal in their history or all of their possible meanings, we will try to examine the main problems that have arisen from their use, their similarities and their differences.

Bibliografía

- BEAUGRANDE, R. A., DRESSLER, W. U. (1997): *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel.
- CROS, E. (2009): *La sociocrítica*, Madrid, Arco.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2006) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- ECO, U. (1990): *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (2007): *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- ESTÉ, A. (1997): *Cultura replicante. El orden semiocentrista*, Barcelona, Gedisa.
- KRISTEVA, J. (1981): *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos.
- LAMPIS, Mirko (2011) "La semiotica della cultura come semiotica sistemica", en: *E/C. Rivista on-line dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici*, n. 6. Disponible en internet: <www.ec-aiss.it>
- LÉVY, P. (2000): *Le tecnologie dell'intelligenza. Il futuro del pensiero nell'era dell'informatica*, Verona, Ombre Corte.
- LOTMAN, I. M. (1981): "El texto en el texto". In: I. M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 91 – 109.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.

ALGUNAS TENDENCIAS DE LA CREACIÓN POPULAR DE LOS NOMBRES DE PLANTAS EN ESPAÑOL

Oľga Lisyová

Universidad de Prešov, Eslovaquia

1. Introducción

Los fitónimos populares (o comunes), siendo éstos fruto del proceso creativo del pueblo, muestran una gran variedad y riqueza tanto del carácter semántico como estructural. Son reflejo de las estrechas relaciones del hombre con el mundo real que le rodea. Los vínculos del hombre con la naturaleza viva y muerta explican y condicionan los campos asociativos más frecuentes que figuran en nombres botánicos populares. La estrategia creativa esencial de esta actividad reposa en someter las novedades del mundo extralingüístico al proceso de revalorización basándose en experiencias y realidades ya conocidas.

Frente a la nomenclatura fitonímica científica iniciada por “el padre de la Taxonomía” C. Linneo (*Species Plantarum*, 1753; *Systema Naturae*, 1758) con el deseo de sistematizar el caudal vegetal y divulgar el conocimiento sobre el mundo de las plantas (con este fin el latín y el griego pasaron a ser las lenguas botánicas internacionales), surge un lexicón popular propio de cada pueblo y lengua. El lingüista ruso Panasenکو, que se dedica especialmente al problema de nombres botánicos populares en diferentes lenguas, señala el carácter especial del sistema fitonímico (PANASENKO, 2009: 129). El autor observa que cada planta posee tres nombres: un nombre científico (de origen grecolatino), un nombre literario (que se usa y es conocido por la mayoría de sus hablantes) y un nombre popular, producto de la creación popular (a veces de uso regional o local). El último grupo es esencialmente concerniente a cada pueblo y al manifestar sus tradiciones, cultura, costumbres y sabiduría popular, se convierte no sólo en un acto lingüístico, sino también social. Panasenکو intenta organizar la taxonomía vegetal mediante el método de ‘campo’ en el que los nombres literarios de uso común forman el núcleo, y los nombres científicos y los populares, a su vez, ocupan lugares periféricos por su empleo menos frecuente o extensión restringida (Ibíd.).

En este mismo sentido, Puente Amestoy apunta que la nomenclatura popular o vulgar puede ser dividida en dos grupos:

1. Nombres correspondientes al léxico culto, semicientífico o profesional. a. Nombres cultos son los que los biólogos (botánicos y zoólogos) emplean, en su lengua nacional, como equivalentes de los nombres científicos (Macleos los

llama «*book names*»). Suelen reducirse a la traducción o adaptación al propio idioma del nombre científico o del nombre vulgar extranjero. De importancia secundaria para el estudio de las palabras, encuentran su justificación para la denominación de las especies exóticas, o para las indígenas que carecen del nombre popular y van pasando, al léxico común y aún popular. b. Nombres modelo o estándar. Son nombres vulgares con un carácter más o menos oficial, con fin de su uso tanto en las publicaciones o revistas, como en las transacciones comerciales, cada vez de mayor importancia internacional; [...] especialmente plantas alimenticias, forrajeras e industriales.

2. El segundo grupo, formado por los nombres propiamente populares, puede graduarse o dividirse en: a. Léxico popular, constituido por el «vocabulario y formas peculiares de la lengua o pueblo». b. Léxico rústico, de igual categoría, pero «más propio de la gente rural que de la urbana». Ambos son de gran interés científico por contener voces no recogidas por el D.R.A.E., curiosos localismos, etimologías populares, etc. c. Léxico familiar, que según el D.R.A.E. es «natural, sencillo, corriente propio de la conversación o de la común manera de expresarse en la vida privada». Según Casares, no tiene la importancia que le da el Diccionario (PUENTE AMESTOY, 1956: 185; 189).

En nuestro estudio, nos centramos especialmente en el análisis del segundo grupo mencionado por Puente Amestoy: los nombres populares. Éstos, según nuestro modo de ver, presentan una verdadera muestra de creación popular y de la riqueza cultural y lingüística. Los campos asociativos que sirven de fuente alimentadora para la denominación popular de plantas son muy variados y difíciles de abarcar. Generalmente son nombres

- de animales: Pan de cuco (*Sedum album*), Flor de lagarto (*Strapelia variegata*), Leche de gallina (*Ornithogalum umbellatum*), Moco de pavo (*Amaranthus caudatus/Acalypha hispida*)
- de partes del cuerpo humano y animal: Cabeza de viejo (*Cephalocereus senilis*), Nariz de borracho (*Sedum morganianum*), Corazón de María (*Dicentra spectabilis/Dicentra formosa*), Tetas de doncella (*Cytinus Hypocistis L.*), Cuerno de cabra, (*Astrophytum capricorne*), Diente de león (*Carpobrotus edulis/Taraxacum officinale*), Pecho de perdiz (*Aloe variegata*), Cola de zorro (*Acalypha hispida/ Eremurus stenophyllus*).

Especialmente es abundante cierto grupo de nombres de plantas que concierta elementos somáticos y antropomórficos o zoomórficos; éstos, tal vez, ofrezcan un número más importante de los fitónimos de nuestro corpus (véanse ejemplos antecedentes).

Los nombres de objetos o de sustancias también sirven fructíferamente como base motivadora para los nombres de algunas plantas:

- Bonete de obispo (*Astrophytum myriostigma*), Antorcha plateada (*Cleistocactus strausii*), Bolitas de nieve (*Symphoricarpos racemosus/Symphoricarpos albus*), Lluvia de oro (*Laburnum vulgare*), Corona de novia (*Spiraea cantoniensis*), Pendientes de la Reina (*Fuchsia x hybrida*), Bandera española (*Lantana camara*), Flor de seda (*Portulaca grandiflora*), Planta de aire (*Aeonium arboreum*), Espuma del mar (*Asparagus plumosus/Asparagus setaceus*).

La presencia de los elementos mencionados se debe generalmente al aspecto físico de las plantas, la forma y el color de sus hojas, flores o frutos. No son raros los nombres de fitónimos que señalan el funcionamiento de una planta: su olor agradable: Pinillo oloroso (*Ajuga iva*) o desagradable: Meaperros (*Chenopodium vulvaria*); los efectos curativos: Rompepiedras (*Herniaria glabra*); Matasarna (*Piscidia erythrina*, Ecuad.); Matacallo(s) (*Sedum telephium*, Chile, Ecuad.); Hierba artética (*Ajuga chamaepitys*); Sanalotodo (*Cissus sicyoides*) o tóxicos para el hombre o animal: Matapuercos (*Talisia stricta*) Colomb.; Matamoscas (*Amanita muscaria*); Boletto de Satanás (*Boletus satanas*); Pepino de diablo (*Ecballium elaterium*).

Son fascinantes las muestras del proceso imaginativo en la creación de fitónimos cuyo nombre surgió por pura fantasía:

- Sueño de borracho (*Hatiora salicornioides*); Asiento de suegra (*Echinocactus grusonii*); Reina de noche (*Hylocereus undatus*); Alegría de casa (*Impatiens walleriana*); Lágrimas de amor (*Russelia equisetiformis*), Amor de hortelano (*Galium aparine*).

Estos nombres botánicos destacan por dos rasgos importantes: primero, por su intensa metaforización que conlleva una fuerte carga expresiva; segundo, por su alto grado de opacidad semántica.

Al final de nuestra breve presentación del problema nos queda insistir en que este estudio tiene un carácter puramente lingüístico sin aspiraciones a entrar en investigaciones botánicas. Aunque, a la hora de recoger nuestro corpus, nos hemos enfrentado a la ausencia de una nomenclatura botánica científica estandarizada, y eso a pesar de intenciones reiteradas de revisar el Código Internacional de Nomenclatura Botánica en diferentes eventos botánicos (XV Congreso Botánico de Yokohama, 1993; XVI Congreso botánico de Sant Luis, Missouri, 1999; XVII Congreso Botánico de Viena, 2005; véanse también, Haensch, 1989: 157 – 170). Tal vez esta situación se explique por la existencia de taxonomías propuestas por varios botánicos en diferentes épocas: K. Linné, P. O. Swartz, S. F. Gray, A. Pyrame de Candolle, K. S. Kunth, S. L. Endlicher, G. Bentham, J. Dalton Hooker, A. W. Eichler, A. Engler y K. Prantl, R. von Wettstein, M. Adamson, A. von Humboldt, A. H. Gabriel de Cassini, C. D. Bouché, A. von Chamamisso, D. F. Leonhard von Schlechtendal, J. Nelson, H. Zimmermann, A. Takhtajan, H. Mayer y muchos otros.

Dicha privación de univocidad terminológica afecta considerablemente a la identificación de plantas causando, además, la aparición de fitónimos sinónimos u homónimos, hecho que puede dificultar el análisis del proceso denotativo vernáculo de plantas¹. La existencia de sinonimia y homonimia en la nomenclatura fitonímica lleva a una confusión que consiste en que se da el mismo nombre a dos plantas que un observador no científico puede percibir como una misma:

Uña de gato (1. *Sedum acre*; 2. *Lampranthus spectabilis*; 3. *Begonia tweediana*)
Oreja de ratón (1. *Salvinia auriculata*; 2. *Dichondra repens*; 3. *Centella erecta*)
Gordolobo (1. *Verbascum blattaria*; 2. *Arctium lappa*; 3. *Tussilago farfara*; 4. *Gnaphalium conoideum* Méx.; 5. *Gnaphalium viscosum*; 6. *Bocconia frutescens*, Méx., etc.).

Al contrario, se designa con varios nombres una misma planta que un hablante no familiarizado considera plantas diferentes (en algunos casos puede poseer hasta 70 nombres):

Asiento de suegra, Barril de oro, Cactus erizo, Cojín de suegra (*Echinocactus grusonii*)
Huesos danzantes, Sueño de borracho, Cacto de especies, Cactus botella, Patita de rana (*Hatiora salicornioides*)
Dondiego de noche, Galán de noche, Bella de noche, Don Pedro (*Mirabilis jalapa*).
Flor de lagarto, Estrellas, Cameleona (*Stapelia variegata*).
Hierba de los elefantes, Arbusto japonés, Árbol japonés, Verdolaga arbustiva, Verdolaga arbórea, Planta de la moneda (*Portulacaria afra*).

2. Análisis de las estructuras más productivas en la formación de fitónimos españoles

Antes que nada hay que mencionar que en cada caso se trata de creaciones que llevan uno o varios segmentos afectados por el desplazamiento metafórico. El concepto metafórico del fitónimo así formado se neutraliza hasta tal punto que a un hablante ni siquiera se le ocurre relacionar éste con el objeto, animal, elemento somático o antropónimo literalmente. Los fitónimos populares en vista de su función denominativa son percibidos como metáforas conceptuales o cognitivas por su función y “muertas o lexicalizadas” (c.f. CHAMIZO DOMÍNGUEZ, 1998: 47 – 48) o “congeladas” (c.f. PAMIES, 2002: 10) por la pérdida de su expresividad inicial. Como el significado final de las piezas léxicas que forman fitónimos populares se aleja tanto de su valor semántico literal al designar un nuevo referente

¹ Por esta causa admitimos la eventualidad de un error al describir relaciones paradigmáticas de cierto nombre de planta.

(la imagen única), podemos considerarlas homonímicas respecto al vocablo o sintagma base (ECHEVERRÍA ISUSQUIZA, on-line)².

2.1 Fitónimos unimebres

El conjunto fitonímico de la estructura unimembre alberga nombres con diversa proyección metafórica (zoomórfica, antroponímica, antropomórfica, somática, de objeto, de nombres mitológicos, de conceptos abstractos), cuyo significado se convierte en un signo referencial vaciado de su valor semántico literal que sirve generalmente de ‘envase’ para la denominación de una planta (36 unidades):

Cucaracho 1 (*Billia colombiana*, *Billia hippocastanum*, etc.) Méx., Ecuad.;

Cucaracho 2 (*Calatola costaricensis*) Colomb.

Loro (*Dilodendron costaricense*) Costa Rica

Bailarines (*Briza maxima*) Esp.

Gitana 1 (*Polygonum orientale*) Colomb.; Gitana 2 (*Colues blumei*) Perú

Chivo (*Zanthoxylum fagara*) Cuba

Lagarto (*Zanthoxylum gentli*, etc.) Guat., P. Rico

Sangre (*Composoneura sprucei*) Guat.

Tortugo (*Crateava tapi*) Guat.

La forma unimembre de los fitónimos ilustrados no proporciona datos suficientes que puedan razonar los empeños asociativos de sus creadores. Por ello, podemos poner a estos fitónimos desde el punto de vista semántico la etiqueta de nombres opacos.

Los sustantivos (en singular o plural) que prestan su significante a los nombres botánicos populares frecuentemente son dotados de los sufijos apreciativos (en las Américas esta formación es más productiva) que quedan neutralizados desde la perspectiva semántico-gramatical (54 unidades):

-ón → Gigantón (*Trichocereus pachanoi*) Esp.; Botón, Botoncillo (*Conocarpus erectus*) Esp.; Llorón (*Cornus disciflora*) Méx.; Clavelón (*Tagetes minuta*) Esp.

-zuelo → Corni/ezuelo (*Pistacia terebinthus*) Méx.; Espejuelo (*Dipholis sintensiana*) P. Rico; (*Suaeda spicata*) Esp.;

-illo/illa → Farolillo(s), Pajarilla(s), Pajaritos, Palomilla (*Aquilegia vulgaris*) Esp.; Arenillo (*Abarema macradenia*) Méx.; Carboncillo 1 (*Acacia angustissima*); Carboncillo 2 (*Albizia carbonaria*) Méx.; Huesillo 1 (*Caesaria sylvestris*) Méx.; Huesillo 2 (*Guettarda macrosperma*) Guat.; Lagartillo (*Zanthoxylum melanostictum*) Esp.; Escobillo (*Eugenia xalapensis*) Guat.; Espadilla (*Crotalaria espadilla*) Venez.

² Cabe puntualizar que en diferentes etapas del proceso de su vaciamiento expresivo, las formaciones con el significado transpuesto van creando primero las variedades polisémicas y sólo como producto final de dicho alejamiento adquieren el estatus del homónimo.

-ito/-ita → Manita (*Chiranthodendron pentadactylon*) Méx.; Huesito (*Machro-hasseltia macroterantha*) Guat.; Conejito (*Antirrhinum majus*) Guat.; Lorito (*Cojoba arborea*) Méx.; Gallitos, Zapatitos, Conejitos (*Lamium amplexicaule*) Esp.; Huevito (*Vallesia glabra*) Méx.

2.2 Compuestos ortográficos

Sin profundizar en el problema de posibles definiciones y clasificaciones de los compuestos, tema que han tratado diferentes lingüistas renombrados (VARELA, 1990: 106; MORENO CABRERA, 1995: 454; LANG, 1997: 101; BUSTOS GISBERT, 1986: 69; 181; ALMELA PÉREZ, 1999: 121 – 160, OTOLO OLANO, 2004: 112 – 120, etc.), consideramos oportuno exponer las razones de por qué tratamos estos dos métodos de formación de palabras (composición ortográfica y sintagmática) independientemente, asimismo puntualizar la evidente diferencia entre ellos.

Lo que tienen en común estos dos tipos de compuestos son, tal vez, sus modelos estructurales (N. + Adj.; N.+N.; V. + N.; Adv. + Adj., etc.) y su funcionamiento en la oración como un solo vocablo que designa objeto, persona, noción, cualidad o acción. Pero el rasgo de suma importancia que diferencia dichas formaciones es, sin duda, el grado de su cohesión formal y semántica. En el caso de los compuestos ortográficos este proceso alcanzó su punto final. Refiriéndose al tema de los compuestos ortográficos, Varela observa otra característica del orden fonológico «[...] formando un todo único no sólo adquieren un significado unitario y constante con un referente único sino también un acento único» (VARELA, 2005: 75 – 76). Este grupo, a diferencia de las locuciones nominales sintagmáticas con la estructura bimembre o trimembre, manifiesta su punto cumbre de lexicalización en el que todos los segmentos de la ‘frase’ sufren una doble cohesión formal y semántica (LANG, 1997:101).

El juego de fitónimos de la estructura compuesta al conservar todos los rasgos gramaticales de los compuestos ortográficos, se destaca por su alto grado de metaforización, el hecho que lleva lógicamente a su opacidad completa (a diferencia de los compuestos del registro común que, en no pocas ocasiones, al denominar a un objeto nuevo pueden proyectar claramente el significado de sus segmentos: el *abrelatas*, el *sacacorchos*, el *rompehielos*, el *paraguas*, etc.). La nomenclatura fitonímica popular posee un conjunto bastante rico de formaciones compuestas ortográficas con una estructura predominante: V. + N. (en función del c.d.). Dicho esto, cabe mencionar que no son pocos los casos en que los fitónimos compuestos carecen de una escritura unificada y así el mismo nombre (en algunos casos puede designar plantas diferentes) aparece tanto con la grafía compuesta ortográfica como la sintagmática:

Cinco en rama/Cincoenrama (*Potentilla reptans*); Cien nudos/Cien(n)udos (*Polygonum aviculare*); Mata perros (*Colchicum autumnale*)/Mataperros

(*Cynanchum acutum*); Detiene bueyes/ Detienebueyes (*Ononis spinosa*); Corre que te pillo/Correquetepillo (*Polygonum baldschuanicum*, *Polygonum aubertii*); Lloro sangre (*Swartzia cubensis*, Guat.; *Bocconia arborea*, Méx.)/ Llorasangre (*Croton draco*).

En las Américas abundan los fitónimos de escritura con guión: Arañagato/Araña-gato/Araña gato (*Solanum asperum*, Cuba, Venez.); Atrapa-moscas/Atrapamoscas (*Dionaea muscipula*); Mata-pep (*Piscidia erythrina*, Colomb., Méx.); Mata-virgen (*Mimosa pudica*, Perú), etc.

Ahora bien, nuestra intención primaria de buscar algunos patrones según los cuales podríamos marcar palabras clave como es habitual en la formación de nombres compuestos en español común (c.f. Glosario de Bustos Gisbert donde el autor extrae varias fórmulas con palabra matriz (o núcleo, término de Almela Pérez): *alza, arranca, busca, come, corta, cuenta, espanta, guarda, lava, limpia, mata, para, pica, pinta, quiebra, quita, revienta, saca, tapa, toma, boca/boqui*, etc.), tropezó con unas serias dificultades por la multiplicidad dispar de elementos constitutivos de compuestos ortográficos. No obstante, el análisis formal de nuestro material ilustrativo asegura preponderancia absoluta de la secuencia V. + N. (58 muestras del número total de 85 unidades), lo que comprueba la eficacia de este modelo en la formación de compuestos ortográficos en la lengua común (ALMELA PÉREZ, 1999: 148; BUSTOS GISBERT, 1986: 305).

La búsqueda de elementos esenciales más productivos nos llevó al componente ‘mata’ que señala comúnmente el peligro para un animal o ser humano designado por la segunda parte del compuesto (número total 26):

Matabuey 1 (*Bupleurum fruticosum*) Es.; Matabuey 2 (*Goetzia elegans*) P.R.; Matababras (*Daphne mezereum*); Matagallos (s) (*Phlomis purpurea*); Matagallegos (*Xanthium spinosum*); Matahombre 1 (*Ligustrum vulgaris/vulgare*); Matahombres 2 (*Lonicera etrusca*); Matapollo, Matagallina 1 (*Daphne gnidium*); Matagallina/Mata gallina 2 (*Dioscorea polygonoides*), P.R., S. Dgo.; Mataperros 1 (*Cynanchum acutum*); Mataperros 2 (*Colchicum autumnale*); Matanegro (*Rourea glabra*, *Dolichocarpus solandri*) Cuba.

En muy pocas ocasiones puede significar también un remedio eficaz contra algunas enfermedades³

Matacallo(s) (*Sedum telephium*) Chile, Ecuad. ; Matasarna (*Piscidia erythrina*) Ecuad.

Otros elementos como ‘pega’, ‘rompe’, ‘ahoga’ ‘abre’, aunque no tenga tanto rendimiento como el anterior, muestra una tendencia a las creaciones posibles:

³ Véase también el intento de la búsqueda de motivación de elementos compositivos por Bustos Gisbert, 1986: 294 – 295.

Pegahuesos (*Euphorbia tanquahuete*) Méx.; Pegarropa (*Mentzelia hispida*), Méx.; Pegamoscas (*Ononis natrrix*); Pegapollo (*Boerhavia diffusa*, *Plumbago scandens*) Rompepedras 1 (*Polygonum aviculare*, *Spergularia rubra*); Rompenieve (*Galantus nivalis*)
 Rompesacos (*Aegilops triuncalis*)
 Ahogagatos /Ahoga gatos/Ahoga-gatos, Ahogasuegras, Ahogaviejas (*Anthriscus caucalis*)
 Abreojos (*Ononis spinosa*); Abrepuño (*Centaurea calcitrapa*; *Centaurea melitensis*; *Silybum marianum*).

El listado de elementos restantes como *Limpia* (2); *Frega* (1), *Espanta* (2); *Chupa* (2); *Llora* (1); *Araña* (1); *Cuaja* (1); *Quiebra* (1), etc., presenta sólo unos casos aislados que, sin establecer unos modelos estereotipados, enriquecen y embellecen el listado fitónimo popular. Las demás estructuras composicionales son variadas pero no manifiestan tanta abundancia formativa. Mencionamos algunas de las más importantes:

Adj. + N.(propio)/ N. + Adj. (9 unidades)

Gordolobo (*Verbascum thapsus*) Esp., *Gnaphalium conoideum*) Méx.⁴; Malamadre/ Mala madre (*Chlorophytum comosum*); Bellasombra de Máliga (*Pircunia dioica*); Santarrita (*Bougainvillea spectabilis*) Arg., Bol., Ur., Parag.; Hierbabuena rizada (*Mentha aquatica*)
 Cardosanto (*Argemone mexicana*) Méx.

Num. + N. (4 unidades)

Milamores (*Centranthus ruber*); Siete(e)nrama (*Potentilla erecta*); Cien(n)udos (*Polygonum aviculare*); Milhojas/Milenrama (*Myriophyllum aquaticum*)

Adv. + Adj. (4 unidades)

Siempreviva (*Helichrysum petiolare*); Siempreverde (*Myoporum acuminatum*); Siemprefresca (*Peperomia pellucida*) R.Dom; Malsano (*Casimiroa tetrameria*) Guat.

N. +N (en su mayoría son de construcciones preposicionales elípticas con/sin de; 10 unidades)

Hierbaluisa (*Aloysia triphylla*; *Lippia citriodora*); Cabricuerno, Cornicabra (*Pistacia terebinthus*; *Buglossoides arvensis*; *Ornithopus compressus*); Madreselva (*Lonicera caprifolium*; *Lonicera periclymenum*); Crestagallo/Gallocresta (*Salvia verbenaca*); Hojalata/Hoja de lata (*Aspidistra elatior*); Cañamiel/Caña de miel (*Saccharum officinarum*)
 Madreperla (*Pilea cadierei*); Estrellamar/Hierba estrella de mar (*Plantago coronopus*).

⁴ Designa unas 7 plantas diferentes o distintas especies del mismo género, caso de homonimia.

El último grupo de ejemplos, aunque no presenta una muestra típica de formación compositiva, lo consideramos muy interesante por manifestar el proceso de lexicalización de unas estructuras más complicadas⁵

Sanalotodo (*Cissus sicyoides*; *Sedum telephium*); Correquetepillo/Corre que te pilló (*Polygonum aubertii*; *Polygonum baldschuanicum*); Nomeolvides (*Myosotis sylvatica*).

3. Compuestos sintagmáticos

Los compuestos sintagmáticos (lexías complejas, frases o locuciones pluriverbales, modismos, etc. c.f. BARTOŚ, 1995; LISYOVÁ, 2006) es un fenómeno que por su flexibilidad y acertada denominación entra cada vez más en las investigaciones lingüísticas desde varias perspectivas. Entre las más importantes siguen figurando las cuestiones de diferenciación de sintagmas libres versus compuestos sintagmáticos; compuestos sintagmáticos versus unidades fraseológicas; compuestos sintagmáticos versus compuestos ortográficos que, a su vez, también se aborda de varios ángulos (ALMELA PÉREZ, 1999: 138 – 141):

- a) semántica, en la que se analiza el grado de cohesión y la solidaridad de elementos dentro de la frase; la literalidad o la prefabricación del significado tanto de los constituyentes como el significado final de toda una frase;
- b) estructural, en la que se hace hincapié en el aspecto formal de dichas formaciones (N.+N.; N.+Adj.; N.+ prepos. + N. + (Adj.).

En lo que atañe a la discusión sobre los compuestos sintagmáticos (nos parece más apropiado el término *lexía compleja*) versus fraseologismos, consideramos oportuno mencionar, aún dejando a un lado algunos rasgos relevantes comunes de los compuestos sintagmáticos y de las expresiones fraseológicas que son:

- la solidaridad de sus elementos (con diferente grado de cohesión)
- el valor nuevo de la frase que no necesariamente se desprende del significado de sus segmentos
- la imposibilidad de intercalar en la frase un elemento sin afectar a su significado final
- la insustituibilidad de los constituyentes
- su institucionalización y la reproducibilidad en la lengua, etc.
- la unidad de imagen (término de BUSTOS GISBERT, 1986: 94)

Sin embargo, nos queda un factor sustancial que reside en el carácter funcional de ambos procedimientos. Las unidades pluriverbales que aparecen en la lengua con el propósito de dar nombre a nuevas realidades son generalmente las únicas y pertenecen, a nuestro entender, al ámbito morfo-léxico con una función denotativa; ello las diferencia de las locuciones fraseológicas que, al llevar un fuerte

⁵ Un fenómeno desconocido en las lenguas eslavas.

matiz expresivo, más que prestarse a dar nombre a un objeto (que en su mayoría tampoco es único), hacen una característica de éste ornamental o irónica y cumplen una función connotativa⁶.

Aunque uno de los mecanismos operantes de mayor eficacia en las creaciones fitonímicas lo presenta la metaforización, ésta porta un valor cognitivo con una predominante proyección antropocéntrica (fitónimos con elementos somáticos, antropónimos, componentes personificados y utensilios de uso corriente del hombre) o zoomórfica (nombres de animales, partes de su cuerpo), fenómeno conocido en las lenguas ya desde la antigüedad. Sin entrar detalladamente en la teoría de metáfora, el tema que incitó con la obra de Lakoff y Johnson (1980) una «explosión bibliográfica» (la expresión de NUBIOLA, 2000: 73)⁷, restringimos nuestro interés por la metáfora a la articulación meramente pragmática, o sea, a su actuación en el proceso formativo del léxico fitonímico dejando al margen de este estudio su interpretación desde una perspectiva filosófica, psicológica y retórica (véanse, CHAMIZO DOMÍNGUEZ, 1998; DANESÍ, 2004 y otros). La plasticidad de este método para crear nuevas unidades léxicas se puede explicar por ser ésta un manantial inagotable de imágenes que alimenta la lengua con un sinfín de nuevas designaciones.

3.1 Nombres de plantas con la estructura N.+Adj.

Este modelo de creación popular de fitónimos es bastante productivo en español, aunque incomparablemente menos fecundo que la construcción preposicional N.+ prep.+N. En las formaciones bimembres con adjetivo, el nombre modificado no es afectado con tanta frecuencia por la transposición metafórica; es el nombre común de una planta o el nombre grecolatino transliterado (cardo, hierba, helecho, uva, pinillo, grama, avena, acebo, etc.). A su vez, los adjetivos integrados en las piezas fitonímicas son derivados de otras clases de palabras y, al entrar en una frase nominalizada, sufren diferente grado de alejamiento semántico. Según el grado de su motivación/desmotivación semántica éstos pueden ser repartidos en tres grupos.

El primer grupo abarca nombres botánicos cuyo adjetivo lleva diferentes matices detectables semánticamente, aunque con menor o mayor dificultad:

⁶ Nuestras reflexiones sobre el tema, véanse: Lisyová, O. (2006): *La función de los adjetivos relacionales en las frases nominales*. Congreso Internacional de Fraseología y Pareomiología, Facultad de Filología/Facultade de Humanidades, Santiago de Compostela/Lugo, 183 – 198.

⁷ Nubiola menciona las bibliografías de Van Noppen y Hols respecto al tema que corresponden a los años 1970 – 1990 y anotan más de 7000 referencias bibliográficas (Jaime Nubiola, 2000: El valor cognitivo de las metáforas. En Cuadernos de Anuario Filosófico, nº 103, Pamplona, p. 73).

- finalidad o causa⁸

Hierba urinaria (*Herniaria glabra*) que cura enfermedades urológicas; Nopal/ Nopalillo cegador (*Opuntia microdasys*) que puede perjudicar a los ojos; Hierba verruguera (*Heliotropium europeum*; *Chelidonium majus*) que cura verrugas; Hierba artética (*Ajuga chamaepitys*) que proporciona alivio de dolores articulares; Hierba callera (*Sedum telephium*) que cura callos; Pino resinero (*Pinus pinaster*) que lleva una especie de jugo parecido a la resina; Hierba gatera (*Nepeta cataria*) por provocar un trance en los gatos.

- locativo (hábitat de la planta)

Ajo montesino (*Allium oleraceum*) que habita en las montañas; Rompepiedra arenaria (*Spergularia rubra*) que crece en suelos arenosos; Hierba lagunera (*Ranunculus aquatilis*) que habita en las superficies acuáticas, lagunas; Abrojo acuático (*Trapa natans*) que habita en las superficies acuáticas; Sabina terrera (*Juniperus sabina*) que se extiende por la tierra; Pasto playero Méx. (*Jauvea pilosa*) predominan en el suelo salino poco húmedo, especialmente en las playas arenosas.

- tiempo

Adonis vernal (*Adonis vernalis*) que se desarrolla en la primavera

- pertenencia o parecido con una planta o especie

Trébal fresero (*Trifolium tragiferum*) que se refiere a la fresa o parece a ella*; Azucena tabacal (*Hemerocallis fulva*) que se refiere al tabaco o parece a él*; Breo tomillar (*Erica tetralix*) que se refiere al tomillo o parece a él*; Hierba algodonosa (*Filago vulgaris*) que se refiere al algodón o parece a él*; Cardo garbancero (*Centaurea calcitrapa*) que se refiere al garbanzo o parece a él*; Grama cebollera (*Poa bulbosa*) que se refiere a la cebolla o parece a ella*⁹

- referencia a color, materia, olor, sabor u otras cualidades físicas (incluyendo sus maneras de extenderse)

Lirio atigrado (*Lilium martagon*) por color; Hierba jabonera (*Saponaria officinalis*; *Verbascum thapsus*) por efectos saponáceos; Pinillo oloroso (*Ajuga chamaepitys*) planta aromática, por el olor que despide; Jara pringosa (*Cistus ladanifer*) por efectos pegajosos de la planta; Siempreviva tapizante (*Semprevivum tectorum*) una especie de Vivaces que forman una superficie tapizada; Viña trepadora

⁸ Generalmente se trata de las plantas medicinales o venenosas. En el último caso el elemento adjetival lleva el valor de advertencia.

⁹ Las creaciones sintagmáticas con el asterisco generalmente figuran en el DRAE como sustantivos que designan la ocupación de una persona, el sitio de cultivo o poblado de plantas determinadas. No cabe duda que los adjetivos relacionales señalados no solamente han sufrido un desgaste semántico, sino también han cambiado su estatus categorial y sintáctico.

(*Parthenocissus tricuspidata*) por su modo de extenderse; Amaranito plumoso (*Celosia argentea*) por las flores erectas parecidas al plumaje.

El segundo grupo de las formaciones bimembres con adjetivos ofrece poca transparencia semántica por una fuerte metaforización de su segundo elemento. Las imágenes zoomórficas, antropomórficas o asociadas a otro tipo de concepto que exhiben los componentes adjetivales por causa de factores ‘tiempo’ y ‘frecuencia de uso’ se gastan y se hacen difícil su descodificación. Es posible que en unos casos la presencia de los adjetivos señale efectos de plantas favorables para el hombre o para cierto tipo de ganado (u otro animal); en otros, al contrario, se advierte ante sus propiedades tóxicas. Tales son los casos que ilustramos a continuación:

Apio caballuno (*Smyrniolum olusatrum*); Cebadilla ratonera (*Hordeum murinum*); Espina cerval, espino cervino (*Rhamnus cathartica*); Hierba sardinera (*Chenopodium vulvaria*); Hierba cabruna (*Galega officinalis*; *Bituminaria bituminosa*); Hierba lagartera (*Glaucium corniculatum*, *Glacium flavum*, *Setaria verticillata*); Hierba lombriguera (*Santolina chamaecyparissus*; *Artemisia abrotanum*; *Senecio jacobaea*)*; Hierba borreguera (*Heliotropium europaeum*)*; Hierba gallinera (*Anagallis tenella*; *Veronica hederifolia*)

El último grupo de los fitónimos con elementos adjetivales consta de ambos elementos metafóricos que proyectan una imagen compleja de un objeto o noción con sus características de pertenencia o calificativa; estos fitónimos llevan nombres altamente expresivos que poseen un paralelismo homonímico en otro contexto. Los hablantes inventan el nombre para una planta por alusión que produce el aspecto físico de sus hojas, frutas o flores (forma, color, olor, brillo):

Barba cabruna (*Tragopogon porrifolius*); Corona imperial (*Fritillaria imperialis*); Huesos danzantes (*Hatiora salicornioides*); Antorcha plateada, Antorcha de plata (*Cleistocactus strausii*); Mitra episcopal, Mitra de obispo (*Astrophytum myriostigma*); Coronilla real (*Melilotus officinalis*); Corazón sangrante (*Dicentra spectabilis*); Pie cervino, hierba cervina (*Jacquinia ruscifolia* Jacq.); Lengua de serpiente, Lengua serpentina (*Ophioglossum vulgatum*).

Entre los adjetivos que participan en la formación de fitónimos, sobresale un grupo no registrado en el DRAE, cuya base formativa, sin embargo, resulta fácil descubrir:

Hierba *cidrera* (de cidra, *Aloysia triphylla*); Hierba *cebaera* (de ceba, *Hordeum murinum*), Hierba *polillera* (de polilla, *Verbascum blattaria*); Hierba de golondrina *riñonina* Méx. (de riñón, *Euphorbia hirta*); Hierba *lanaria* (de lana, se usaba para lavar la ropa y la lana, *Reseda lutea*/Saponaria *officinalis*); Rompediedra *arenaria* (de arena, *Spergularia rubra*; *Phyllanthus niruri*),

Hierba *callera* (de callo, *Sedum telephium*); Hierba *verruquera* (de verruga, *Heliotropium europeum*/ *Chelidonium majus*).

En estas formaciones los sustantivos y adjetivos crean un conglomerado formal y semántico con alto grado de lexicalización y, a diferencia de otros adjetivos de nuestro corpus que pueden tener el uso libre fuera del registro botánico, su uso se limita exclusivamente a la nomenclatura específica.

3.2 Construcciones preposicionales

Los compuestos sintagmáticos preposicionales ocupan un lugar absolutamente predominante en la formación de fitónimos en español.

Hay varios grupos de formaciones sintagmáticas preposicionales; unos con el nombre común de la planta y el otro elemento metafórico:

Flor de lagarto (*Stapelia variegata*); *Hierba* de los elefantes, *Planta* de la moneda (*Portulacaria afra*); *Uva* de pájaro (*Sedum album*); *Cactus* de cola de rata (*Aporocactus flagelliformis*); *Arbusto/Flor* de las mariposas (*Buddleja davidii*); *Violeta* de asno (*Vinca minor*); *Menta* de lobo (*Mentha acuatica*); *Cardo* de erizo (*Echinops ritro*); *Bejuco* de perdiz de Cuba (*Pitheroctenium hexagonum*, Colmeiro /*Doxantha unguis-cati*); *Ágave* de dragón (*Agave attenuada*)

Otros que constituyen ambos elementos altamente metafóricos cuyo significado resultante es difícil de descifrar:

Cola de golondrina (*Sagittaria sagittifolia*); Oreja de ratón (*Dichondra repens*); Nido de ave (*Asplenium nidus*); Gotas de sangre (*Adonis aestivalis*); Rodilla de pollo (*Boerhaavia decumbens*); Asiento de suegra (*Echinocactus grusonii*); Lágrimas de amor (*Russelia juncea*); Cien nudillos (*Equisetum arvense*); Espuela de caballero (*Delphinium ajacis*).

Como ya hemos mencionado en las líneas anteriores, los fitónimos con la estructura N.+de+N. prevalecen por su productividad y riqueza asociativa. Sin embargo, a diferencia de los fitónimos compuestos ortográficos, los de estructura preposicional permiten establecer unos modelos icónicos o clichés mentales (PAMIES, 2002: 9 – 10). El juego conceptual del dominio meta *Nombre de planta* (término de PAMIES, 2002:12) proporciona unos patrones internacionalmente universales (componentes somáticos del hombre o animal, oficios de personas, utensilios de uso común, biblismos, elementos mitológicos, nombres abstractos); en otros casos son creaciones específicas propias de un pueblo dado (nombres de patrones y santos regionales o locales; algunos animales o plantas exóticas).

La pérdida continua de la motivación primaria de metáforas fosilizadas en la lengua común y en la formación de fitónimos en particular, lleva a su arbitrariedad, hecho que impide la descodificación de la unidad así formada. Este proceso que se hace relevante a todos niveles de la lengua, alimenta nuestro registro fitonímico,

aunque las competencias lingüísticas y cognitivas del hablante generalmente no le ayudan a justificar la motivación de nombres de plantas.

A continuación, intentaremos sistematizar nuestro corpus recogido en varios glosarios, herbarios y diccionarios de nombres de plantas. Somos conscientes de lo difícil que es establecer algunos componentes básicos que, a su vez, constituyen un repertorio ramificado de archimetáforas y metáforas particulares (términos de Pamies, 2002), porque los elementos de nuestro interés (somatismos, zoónimos, antropónimos, nombres de cosas y sustancias) intervienen como sustantivos modificados y como sustantivos modificadores:

II. Fitónimos con elemento ‘elemento somático de animal’

Boca de tigre (*Faucaria tigrina*); Cuello de cisne (*Agave attenuada*); Cuerno de vaca (*Euphorbia grandicornis*); Diente de león, Uña de león (*Carpobrotus edulis*); Orejas de gato (*Kalanchoe tomentosa*); Pata de conejo (*Sedum spectabile*); Rabo de tigre (*Sansevieria trifasciata*); Uña de gato (*Lampranthus spectabilis*/ *Mesembryanthemum spectabile*)
Testículo de perro (*Orchis morio*).

III. Fitónimos con elemento ‘nombres antropomórficos y nombres de santos’

Cordón de San José (*Crassula lycopodioides*); Alfileres de Eva (*Opuntia subulata*/ *Austrocylindropuntia subulata*); Reina de la noche (*Hylocereus undatus*); Árbol de Santo Tomás (*Bauhinia tomentosa*); Anteojo de poeta, Ojo de poeta (*Thunbergia alata*); Velo de novia (*Solanum jasminoides*); Bolsa de pastor (*Capsella Bursa-pastoris* L.); Vara de San José (*Solidago x hybrida*).

IV. Fitónimos con elemento ‘nombre abstracto’

Alegría de Pascua (*Sedum x rubrotinctum*); Flor de la pasión Pasionaria (*Passiflora caerulea*); Gloria de las nieves (*Chionodoxa luciliae*); Lágrimas de amor (*Russelia equisetiformis*); Yerba de la rabia (*Alyssum alyssoides*); Hierba de los encantos (*Circaea lutetiana*); Hierba de sabiduría (*Descurainia sophia*/ *Sisymbrium sophia*); Disciplinas de Monja (*Polygonum orientales*).

V. Fitónimos con elemento ‘artefacto’

Bala de cañón (*Couroupita guianensis*, Guat.); Cabo de hacha (*Luechea speciosa*, Guat.); Birrete de obispo, Gorro de obispo (*Astrophytum myriostigma*); Cesta de plata, Canastillo de plata (*Alyssum maritimum*); Siete camisas (*Escallonia rubra* var. *macrantha*); Dedal de oro (*Eschscholtzia californica*); Asa de cántaro (*Brassica oleracea*, Colom.); Alfilerillos de viuda (*Trachelium caeruleum*).

VI. Fitónimos con elemento ‘seres o animales mitológicos’

Árbol de diablo (*Morisonia americana*); Barba de Júpiter (*Sempervivum tectorum*); Collar de bruja (*Anagyris foetida*); Costilla de Adán (*Monstera deliciosa*); Alas de ángel (*Opuntia microdasys*); Ave del Paraíso (*Caesalpinia*

gilliesii/Poinciana gilliesii); Flecha de cupido, Hierba de cupido (*Catananche caerulea*); Espejo de Venus (*Ophrys speculum*).

VII. Fitónimos con elemento 'sustancia'

Flor de cuero (*Aporocactus flagelliformis*); Copa de oro (*Solandra maxima*); Canastilla de plata (*Cerastium tomentosum*); Romero de piedra (*Lavandula stoechas*); Flecha de agua, Saeta de agua (*Sagittaria sagittifolia*); Flor de cera, Flor de porcelana (*Hoya carnosa*); Palo de hierro (*Guaiacum officinale*); Yema de huevo (Guat. *Krugiodendron ferreum*; *Blighia sapida*; *Amanita caesarea*).

3.3 Fitónimos con la estructura N.+N.

Se trata de construcciones originariamente preposicionales que en el transcurso del tiempo sufrieron la pérdida de la preposición *de* (habitualmente por las ya mencionadas razones de economía de la lengua) y que frecuentemente sigue percibiéndose en estas estructuras apositivas. Estas construcciones en las que el segundo nombre juega el papel del modificador o intensificador ocupan un número bastante reducido en la formación fitonímica. No obstante, el minucioso análisis semántico de estas unidades pone de manifiesto otra posible interpretación de algunas de ellas; el segundo elemento porta ora un valor de pertenencia, ora una lectura comparativa (según algún rasgo físico: forma, color, estado, aspecto).

Como podemos ver en el muestrario que presentamos a continuación, los nombres botánicos yuxtapuestos muestran preferencia por el primer elemento botánico común (o literario, según Panasenkeno); el segundo elemento en función modificadora aporta una carga metafórica.

Ceibo barrigón (*Pseudobombax septenatum*) – como barriga, ceibo (árbol americano) con semillas ovoides en forma de barriga; Cacto zapatilla (*Pedilanthus tithymaloides*) – ‘como zapatilla’ por la forma de hojas; Cactus botella (*Hatiora salicornioides*) – ‘como botella’ por el artículo primero hinchado en forma de botella; Planta paraguas, Planta sombrilla, Quitasol (*Cyperus alternifolius*) – ‘como paraguas’ por llevar una umbela de hojas; Cactus erizo (*Echinocactus grusonii*) – ‘como erizo’ por la forma redonda y superficie muy espinosa; Pasto colchón (*Stenotaphrum secundatum*) – ‘como colchón’ por formar un césped basto; Palo cuchara (Mex. *Trichilia havanensis*) – ‘palo para cuchara’ (finalidad) por utilizar su madera en fabricación de platos y cucharas.

4. Conclusiones

Nuestro breve estudio de las particularidades estructurales y semánticas de los fitónimos populares en español revela una sorprendente riqueza creativa del pueblo y su inagotable potencia imaginativa que, sin embargo, en no pocas ocasiones hace del repertorio fitonímico algo poco transparente y confuso. El número de nombres de plantas aumenta gracias a los del uso local y regional. Todo lo dicho

causa, por un lado, la sinonimia (unas plantas poseen en algunos casos hasta 70 nombres) y, por otro, la polisemia/la homonimia (un nombre designa decenas de plantas diferentes en España y en las Américas). Aunque el conjunto estructural y semántico de las unidades fitonímicas presenta mucha variedad, hemos conseguido marcar los patrones formales y asociativos más productivos. Los campos asociativos que se proyectan en la formación fitonímica son generalmente comunes (unas matrices mentales) para diferentes pueblos y lenguas (partes del cuerpo de animal o del hombre, artefactos de uso corriente, sustancias habituales, nombres de ocupaciones del hombre, personas y animales mitológicos o procedentes de la Biblia conocidos por toda la Humanidad); sin embargo, hay que hacer hincapié en que cada pueblo al tener su propia historia, tradiciones culturales y religiosas, crea un repertorio de nombres botánicos muy particular (fitónimos con nombres de santos, patrones locales y regionales, nombres botánicos con nombres de artefactos correspondientes a tradiciones socio-culturales propias de un pueblo). Los nombres botánicos populares son un reflejo evidente del desarrollo de la sociedad. Los sucesos de carácter extralingüístico dejan sus huellas en la nomenclatura botánica popular, aunque algunos de ellos tienen una vida pasajera y fugaz: Planta de dinero/Planta de euro/planta de dólar (*Plectrabthus australis*); Planta barra de labios (*Aeschynathus lobbianus*). Este hecho confirma la vitalidad y flexibilidad creativas de este repertorio léxico.

Summary

Our investigation of structures and semantic peculiarities of folk phytonyms in Spanish reveals their surprising diversity and rich people's imaginative potential, which often makes the phytonymic vocabulary poorly transparent and confusing. Also the number of folk names of verbs is increasing due to the occurrence of phytonyms of local and regional spread. This phenomenon, from one side, leads to a large amount of synonyms (one verb has several names, in some cases up to 70). On the other hand, it is a reason for polysemy or homonymy (one term can name tenths different verbs in Spain or Latin America). Despite the fact that the set of phytonyms shows high structural and semantic variability, we could determine the most productive creative and associative models and point out actual tendencies of their evolution. It is evident that events of extra-linguistic character manifest in the botanic folk nomenclature, although the endurance of some of them is volatile.

Planta de dinero/Planta de euro/planta de dólar (*Plectrabthus australis*); Planta barra de labios (*Aeschynathus lobbianus*).

The above given facts suggest the vitality and creative flexibility of this lexical repertoire.

Bibliografía

- ALMELA PÉREZ, R. (1999): *Procedimientos de formación de palabras en español*, Barcelona, Ariel.
- BARTOŠ, L. (1995): *El adjetivo en el sistema denominativo del español actual*, Sborník prací Filologické fakulty Brněnské univerzity, L 16, 66 – 71.
- BUSTOS GISBERT, E. (1986): *La composición en español*. Salamanca.
- COLMEIRO, M. (1885 – 1886): *Enumeración y revisión de Plantas de la Península Hispana-Lusitana e Islas Baleares*. Madrid, Tomo I, II.
- DANESÍ, M. (2004): *Metáfora, pensamiento y lenguaje (Una perspectiva viquiana de teorización sobre la metáfora como elemento de interconexión)*. Universidad de Toronto, traducido por J. M. Sevilla Fernández. Sevilla, ed. Cronos.
- FUCHS, L. – JARAVA, J. (2005): *Historia de las yervas y plantas*. Universidad de Salamanca.
- HAENSCH, G. (1989): *Zoónimos y fitónimos españoles y el problema de su descripción lexicográfica* en Homenaje a Alonso Zamora Vicente (coords.) Alonso Zamora Vicente y Pedro Peira Soberón. Madrid: Castilia.
- LAKOFF, G. – JOHNSON, M. (1980 [1991]): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- LANG, F. (1997): *Formación de palabras en español*. Madrid, Cátedra.
- LISYOVÁ, O. (2006): *La función de los adjetivos relacionales en las frases nominales*. Congreso Internacional de Fraseología y Pareomilogía, Facultad de Filología/ Facultad de Humanidades, Santiago de Compostela/Lugo, 183 – 198.
- MORENO CABRERA, J. C. (1995): *Curso universitario de Lingüística General*, Tomo II: Semántica, pragmática, morfología y fonología. Madrid, Síntesis.
- MALARET, A. (1952), *Lexicón de fauna y flora*. Ed. San Lorenzo de Escorial, Madrid.
- NUBIOLA, J. (2000): *El valor cognitivo de las metáforas*. Publicado en *Verdad, bien y la belleza*. Cuadernos de Anuario Filosófico nº 103, Pamplona, 73 – 84.
- OTAOLA OLANO, C. (2004): *Lexicología y semántica léxica*. Teoría y aplicación a la lengua española. Madrid, Ediciones Académicas.
- PANASENKO, N.I. (2009): *Kontrastivnyi analiz metafor y fitonomicheskoi leksike*. Zbornik naukovykh prac Zaporizhski Derzhavny Univeritet: Nova filologia, Nº 36, 129 – 136.
- QUATTROCCHI, U. (2000): *World Dictionary of Plant Names: Common Names, Scientific Names, Eponyms, Synonyms, and Etymology*. Florida, CRC Press.
- TRIANO MUÑOZ, E. (2008): *Nombres de origen etnobotánico en la comarca del Subbético cordobés*. Documento PDF, consultado 25.07.2010).

TORKELSON, A., R. (1996): *The Cross Name Index to Medicinal Plants*. Florida, CRC Press.

VARELA ORTEGA, S. (1993): *Formación de palabras*. Madrid, Taurus.

Fuentes electrónicas usadas

Gonzalo Mateo Sanz (1997): *Catálogo de plantas vasculares del rincón de Ademuz* (Valencia), Jardín botánico de Valencia (http://www.jolube.es/albarracin/Flora_Albarracin_2009.pdf).

González Galicia, R. (2005): *Estudio dialectológico de nombres de plantas silvestres en la comarca de Campiña segoviana* (<http://www.miradamalva.com/biblioteca/Dialectologia.pdf>, consultado 23.09.2010).

(http://www.floramontiberica.org/Pub/Catalogo_Ademuz_1997.pdf, consultado 20.10.2010).

Echevarría Isusquiza, I. (2003): *Acerca del vocabulario español de la animalización humana*. En Círculo de lingüística aplicada a la Comunicación, Núm. 15 (en línea: <http://www.ucm.es/info/circulo/no15/echevarri.htm>, consultado 12.11.2010).

Pamies Beltrán, A. (2002): *Modelos icónicos y archimetáforas: algunos problemas metalingüísticos en el ámbito de la fraseología* (en línea: http://elies.rediris.es/Language_Design/LD4/pamies.pdf, consultado 12.11.2010)

Puente Amestoy, F. (1956): *Nombres vulgares de animales y plantas*. En MVNiBE, Suplemento de Ciencias Naturales del Boletín de la real Sociedad Vascongada de amigos de país. Cuadernos 3º y 4º (<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/munibe/1956183202.pdf>, consultado 20.05.2010).

Kurú, Revista forestal de Costa Rica (<http://www.scribd.com/doc/19161909/Nombres-Cientificos-de-Especies-Maderables.pdf>, consultado 05.08.2010).

<http://www.ibcperu.otg/doc/isis/9868.pdf>, consultado 05.08.2010.

www.fundaciondoctordepando.com/glosarios%20y%20vocabularios/Nomenclatura%20Bot... (consultado 05.08.2010)

<http://herbarivirtual.uib.es/cas-med/especie/4167.html> (consultado 05.08.2010)

http://www.fourlangwebprogram.com/fourlang/nl/esnl_Hierbas_plantas_y_arbustos_medicinales.htm (consultado 09.08- 18.08.2010).

<http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/> (consultado 09.08-18.08.2010).

Gran Enciclopedia Salvat <<http://www.ebrisa.com/portalc/articulo-S/472241>> , [21/11/2010].

Plantas medicinales (<http://www.iqb.es/cbasicas/farma/farma06/plantas/indexa.htm>, 30.07.2010).

LOS VALORES PRAGMÁTICOS Y CONTEXTUALES DE ALGUNOS PARADIGMAS VERBALES EN ESPAÑOL Y SUS REFLEJOS EN ESLOVENO: EL CASO DEL PRETÉRITO IMPERFECTO DE INDICATIVO

Jasmina Markič

Universidad de Ljubljana

1. ¿Tiempo o paradigma verbal?

Denominar los tiempos verbales (*glagolski časi*) con el término paradigmas verbales (*glagolske paradigme*), sería, a mi parecer, más oportuno tanto en español como en esloveno. La palabra tiempo/*čas*¹ significa en ambas lenguas duración de las cosas sujetas a mudanza; magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro [] y también cada una de las divisiones de la conjugación correspondientes al instante o al período en que se ejecuta o sucede lo significado por el verbo (DRAE, 2001). El término paradigma verbal evita la confusión con el concepto de tiempo e indica que el paradigma verbal no solamente sirve para expresar valores temporales sino también, como se ve a lo largo de este estudio, otros valores como los aspectuales, los modales, los contextuales o pragmáticos.

2. Los paradigmas verbales en español y en esloveno

Si comparamos los sistemas verbales en español y esloveno, notamos que el verbo esloveno se caracteriza especialmente por el aspecto verbal, una categoría predominantemente morfológica. Casi todos los verbos en infinitivo tienen una forma imperfectiva y una perfectiva que se forman con prefijos, sufijos e infijos (*brati/prebrati/prebirati*: leer/terminar de leer/leer varias veces, leer uno por uno; *vrniti se/vračati se*: regresar/estar regresando; *nesti/prinesti*: llevar/traer). El sistema verbal esloveno conoce solo 4 paradigmas verbales en indicativo (presente, pretérito, futuro y antepretérito, este último en desuso), 2 paradigmas en condicional (simple y compuesto, este último en desuso) y tres modos (indicativo, condicional e imperativo). Por otra parte, en el sistema verbal español prevalecen los tiempos o paradigmas verbales: 10 en indicativo, 6 en subjuntivo y 3 modos (indicativo, subjuntivo e imperativo).

¹ En español significa además estado atmosférico, a diferencia del esloveno que conoce un término diferente para este significado: *vreme*.

3. Los valores de los paradigmas verbales en español: el caso del pretérito imperfecto de indicativo

La gramática tradicional española suele presentar los paradigmas verbales como básicos (prototípicos, generales, rectos o lineales) y dislocados (desplazados, especiales, secundarios o adicionales). Los usos básicos son los que señalan valores temporales y/o aspectuales de un paradigma dado (p. ej. el valor básico del pretérito imperfecto es señalar acciones pasadas, no terminadas, imperfectivas). Todos los demás valores que no son estrictamente temporales ni aspectuales se clasifican como valores dislocados. Sin embargo, ocurre que en algunos paradigmas verbales (imperfecto, futuro, condicional) los llamados valores dislocados son más numerosos que los básicos.

Partiendo de la postura del hablante en una situación comunicativa dada o de la postura del narrador en una situación contextual algunos paradigmas verbales cobran valores diferentes, no siempre relacionados estrictamente con la expresión del tiempo-aspecto. En español destaca, en este sentido, el pretérito imperfecto de indicativo como paradigma verbal que sirve para expresar «una acción ‘suspendida’, propensa a deslizarse temporalmente hacia el presente o el futuro, y propensa también, en ciertos contextos, a no ser efectiva, real» (Reyes, 1990a: 47). El esloveno, siendo primordialmente una lengua con un marcado carácter aspectual del verbo, se sirve tanto de sus paradigmas verbales que son pocos, en comparación con los españoles, como también de otros medios de expresión para indicar dichos valores. El paradigma verbal pretérito imperfecto de indicativo, a continuación denominado imperfecto, proviene etimológicamente del imperfecto latino² y es uno de los paradigmas verbales más discutidos, ya que no existe un acuerdo sobre cómo definir sus valores, más numerosos y difíciles de describir sistemáticamente que los de otros paradigmas verbales.

La Nueva gramática de la lengua española (a continuación NGLE) menciona dos rasgos fundamentales (2009: 1743) que aparecen en la mayor parte de los análisis sobre el imperfecto: el rasgo aspectual (el imperfecto indica situaciones en su desarrollo sin aludir a su inicio ni a su final)³ y el de naturaleza referencial, deíctica o anafórica (rasgo temporal, es decir, el valor temporal de pasado que se vincula con otra situación pasada expresada con otro pretérito o un adjunto temporal). Andrés Bello recoge bien este rasgo con el término «copretérito»:

² El imperfecto latino tenía como característica desinencial -ba- que se ha conservado en los verbos en -ar (cantaba). En la 2ª conjugación se perdió la -b-, la -e- quedó en hiato y se convirtió en -i- (DEBEBAM > debía > debía). La 3ª conjugación latina en -ire tiene el imperfecto en -iebam > -ía (PARTIEBAM > partíbam > partía).

³ Ya Nebrija consideraba el imperfecto como *passado no acabado* (1492/1989: 35–36, 250–258)

628 (287). Cantaba, co-pretérito. Significa la coexistencia del atributo con una cosa pasada.

629 (a). En esta forma el atributo es, respecto de la cosa pasada con la cual coexiste, lo mismo que el presente respecto del momento en que se habla, es decir, que la duración de la cosa pasada con que se le compara puede ser más que una parte de la suya. “Cuando llegaste llovía”; la lluvia coexistió en una parte de la duración con tu llegada, que es una cosa pretérita; pero puede haber durado largo tiempo antes de ella, y haber seguido durante largo tiempo después, y durar todavía cuando hablo.

[...] 632 (d). En las narraciones el co-pretérito pone a la vista los adjuntos y circunstancias, y presenta, por decirlo así, la decoración del drama [...]. (Bello, 1988: 433 – 434)

Graciela Reyes (1990c: 99), por su parte, menciona tres significados del imperfecto: referencial, textual y modal. El referencial o semántico abarca el valor de tiempo pasado y aspecto imperfectivo, es decir, de pasado en transcurso que según la autora es un valor básico del imperfecto que los hablantes usan con mucha frecuencia al querer presentar enunciados pasados en transcurso. El textual quiere decir conexión del discurso con otro real o presupuesto (valor evidencial, citativo) y el modal indica irrealidad, posibilidad u obligación. Por otra parte, Reyes usa también los términos de valores contextuales y/o pragmáticos. Los valores contextuales tienen que ver con el texto escrito y los pragmáticos con la situación comunicativa oral real.

A continuación se describen algunos usos del imperfecto que no corresponden estrictamente a los valores llamados básicos (temporal y aspectual), es decir, a los valores con los que el hablante/narrador señala acciones, procesos, estados que se desenvuelven en el pasado del hablante y que este presenta en transcurso sin límites de tiempo, pero que en un sentido sí se desprenden de ellos.

4. Los llamados usos “dislocados” del pretérito imperfecto de indicativo

4.1. El imperfecto por sus valores temporales y aspectuales básicos se usa para trasladar enunciados del estilo directo al indirecto en tiempo pasado (como el presente para las traslaciones en presente); se trata de acciones contemporáneas (el copretérito de Bello):

Irena me dijo que tenía mucho trabajo.

En esloveno, el verbo de la oración subordinada permanece en presente:

Irena mi je rekla, da ima veliko dela.

También se puede referir a acciones posteriores al punto de referencia del verbo de comunicación en pasado:

Irena me informó que salía (iba a salir, saldría) de vacaciones la semana que viene (dicho esto la semana anterior a la salida).

En esloveno el verbo permanece en presente (con valor de posterioridad) o en futuro:

Irena mi je sporočila, da gre/bo šla na počitnice naslednji teden.

4.2. El hablante puede referirse a un discurso anterior, evitar así su responsabilidad ante lo enunciado o expresar su incertidumbre. El valor temporal-aspectual se desliza al valor epistémico, es decir, subjetivo (Reyes, 1990c: 103). Es un uso muy frecuente en el español hablado, que Reyes denomina evidencial, como término más amplio, y citativo, como el uso más frecuente del evidencial. La NGLE lo denomina valor citativo o de cita (2009:1750). Según Reyes (1990c: 103) se trata en muchos casos de un estilo indirecto encapsulado ya no del pasado del hablante sino de una situación relativa a su presente o futuro como en los ejemplos siguientes:

–El avión despegaba a las seis ¿verdad?

–Sí, según la hora de salida indicada en la página web. Tenemos que salir ya para el aeropuerto.

No voy (a buscar al niño a la escuela) porque hoy iba su padre a buscarlo.

No voy a buscar al niño a la escuela porque hoy su padre, según está programado, iba a buscarlo. (O: Su padre dijo que lo iba a buscar hoy.) (Ibídem)

En esloveno es imposible usar el pretérito para indicar este valor. Hay que proceder de otra manera y utilizar el presente y otros medios lingüísticos (léxicos, prosódicos) para indicar la incertidumbre, la no responsabilidad de lo dicho:

Letalo odleti ob šestih, mar ne?

Da, glede na uro odhoda na spleni strani. Takoj moramo na letališče.

Ne grem po otroka v šolo, ker ga danes gre iskat njegov oče.

Ne grem po otroka v šolo, ker je njegov oče rekel, da danes gre/bo šel on.

El valor citativo puede referirse también al pasado:

¿Viste al novio? Venía ayer ... a ver a Lita (Ibídem)

¿Viste al novio? Me dijeron que venía ayer ... a ver a Lita (Ibídem)

En esloveno se puede utilizar el adverbio *baje* (expresa la inseguridad de lo afirmado) y el verbo en indicativo, o la partícula *naj* indicadora del valor citativo o de conjetura y el verbo en condicional:

Si videl(a) zaročenca? Baje je prišel včeraj... k Liti.

Si videl(a) zaročenca? Naj bi prišel včeraj... k Liti.

Otro ejemplo aclarador de este uso:

Juan venía mañana

Juan viene mañana según me anunciaron. (Reyes 1990c: 102)

El hablante no se refiere al pasado sino al futuro (mañana), a «un discurso anterior en el que se anunciaba la venida de Juan: ese discurso es presupuesto, y es el imperfecto que lo presupone» (Ibidem, págs. 102 – 103). En esloveno sería totalmente absurdo o ilógico usar el pretérito: **Juan je prišel jutri*. Se usa el presente o el futuro con el adverbio *baje* (*Baje pride /bo prišel Juan jutri*), el condicional presente y la partícula *naj* (*Juan naj bi prišel jutri*) o con una oración adicional explicativa (*Sporočili so, da Juan pride jutri*).

El ejemplo presentado por NGLE (2009:1750) tiene dos posibles interpretaciones que resuelve el contexto comunicativo:

¿Tú jugabas al fútbol, no es cierto?

- a) El hablante quiere saber si esa persona jugaba al fútbol en el pasado, si tenía esa afición. En esloveno el verbo está en pretérito: *Ti si igral nogomet. Ali ni tako?*
- b) El hablante quiere confirmar esta información relativa al presente y emitida por un tercero: ¿Es cierta la información oída, conocida, recibida...según la cual tú juegas al fútbol? En esloveno el verbo está en presente y se puede añadir un elemento de confirmación: *Ti igraš/treniraš nogomet, mar ne?*

4.3. Lo que se sabe de oídas no se afirma plenamente. En el caso del imperfecto esta dimensión pragmático-semántica se manifiesta sobre todo en la conversación, cuando se relaja el valor temporal del imperfecto dejando lugar a la expresión de la modalidad epistémica. Así se expresa inseguridad, cortesía, voluntad de no asumir la responsabilidad de lo dicho (en español también se expresa con el condicional), o la sorpresa, como en el ejemplo siguiente:

¡Ah, pero eras tú! ¡Qué gusto de verte!

Eras condensa una historia real o ficticia: un diálogo interior (¿quién será a estas horas? ¿el cartero? ¿un vendedor? ¿el vecino?). Se acentúa la sorpresa sincera o fingida, feliz o no. En esloveno el pretérito no tiene esta función.

A, ti si? Joj kako vesela sem, da te vidim.

El imperfecto se usa también cuando el hablante quiere mostrar contrariedad, molestia:

Estaba yo muy tranquila y vienes tú con esos problemas.

En este caso en esloveno también se usa el pretérito:

Bila sem zelo mirna, pa prideš ti s svojimi problemi.

4.4. Algunos paradigmas verbales como el condicional, el imperfecto de indicativo y de subjuntivo se especializan para la expresión de la cortesía y aparecen como recursos de atenuación, es decir, formas de alejarse o distanciarse de lo dicho. El imperfecto de cortesía se usa para expresar solicitud, sugerencia, ruego con los verbos como *querer, deber, necesitar, desear, poder, venir* y otros. Con el verbo *querer* aparece una gradación del nivel de cortesía o de distanciamiento: desde la manera más directa, poco cortés, de expresar un deseo (en presente de indicativo: quiero) hasta la manera más cortés, distanciada (en imperfecto de subjuntivo: quisiera) *Quería (querría, quisiera) hablar con usted sobre este asunto.* En esloveno se traduce con el condicional:

Rad bi govoril z vami o tej zadevi.

Se trata de desplazamientos temporales del imperfecto hacia el presente o futuro. Al desplazarse hacia el presente, el imperfecto adquiere un matiz de irrealidad: «al hablar *como si estuviera en el pasado*, el hablante desdibuja la realidad del presente, lo “aleja” de sí y del interlocutor» (Reyes, 1990a: 53). En el imperfecto de cortesía hay un alejamiento o distanciamiento:

Yo venía a pedirle un favor.

Prišel sem vas prosit za uslugo.

En este caso también en esloveno se usa el preterito con el verbo de movimiento *venir/priti*.

En una tienda el empleado nos dice cortesmente *¿Qué deseaba?* (fórmula de excusa por no saber lo que deseamos según Reyes (1990a:69)).

En esloveno es frecuente usar el presente y decir: *Kaj želite? Želite, prosim? Vam lahko kako pomagam?* También se puede usar el pretérito para indicar un cierto distanciamiento cortés. En este caso se acercan los usos en ambas lenguas: *Kaj ste želeli?*

4.5. Aparte de los valores básicos temporales y aspectuales y de su función narrativa de describir las circunstancias del segundo plano que en este artículo no se analizan, el imperfecto expresa significados modales como el imperfecto de ficción o fantasía (prelúdico o lúdico). En la descripción de este uso discrepan los autores: unos afirman que se trata de valores modales por ser situaciones irreales o por lo menos alejadas de la situación actual, otros tienden a inclinarse hacia la explicación de un uso temporal de co-pretérito (NGLE, 2009: 1749). Es difícil describir estos usos, porque no son enteramente modales, sino que retienen significados temporales (Reyes, 1990c: 63). Aluden a otra esfera de la irrealidad, una esfera imaginaria donde se desarrolla el juego. El imperfecto lúdico o de fantasía es el que usan los niños en sus juegos cuando se atribuyen papeles en el juego y al que algunos autores califican de imperfecto “desrealizador”.

Vale que vosotros erais policías y nosotros ladrones. (Briz, 2004:52)
Tú hazte cuenta que vamos los dos en una barca. Oye – ¡qué divertido! Tú eras el que iba remando; la mar estaba muy revuelta, muy revuelta (Sánchez Ferlosio, Jarama en NGLE 2009: 1749)

En esloveno no existe este uso del paradigma pretérito sino que se usa el futuro o el presente:

Drži, vi boste /ste policaji, mi pa tatovi.

Cuando los adultos hablan con los niños pequeños suelen utilizar este imperfecto “desrealizador”:

¡Qué rico era, no es cierto que sí?
(refiriéndose a la comida o bebida) (Reyes, 1990c: 63)
Kako dobro je, ali ne?
(en esloveno se usa el presente)

En los casos arriba mencionados se trata probablemente de una actitud discursiva del hablante, que usa un pseudorrelato (Ibídem), un distanciamiento que atenúa la realidad.

4.6. La estrecha relación que existe entre las situaciones pretéritas y las irreales se extiende a otros contextos: cuentos, sueños. Los cuentos comienzan habitualmente con el imperfecto que se suele usar con el primer verbo que marca el inicio de un cuento tradicional, preparando el escenario de los acontecimientos:

Había una vez una pareja que desde hacía mucho tiempo deseaba tener hijos...
Érase una vez una niña que vivía en el bosque con su madre...

En esloveno los cuentos se inician en pretérito:

Nekoč je živel par, ki si je že dolgo želel otrok...
Bila je nekoč deklica, ki je živela v gozdu z materjo...

El imperfecto onírico es un típico uso del imperfecto con su significado no efectivo. Los sueños suelen ubicarse entre lo real y lo irreal, se desvanecen cuando nos despertamos. Las imágenes de los sueños parecen perpetuarse. El imperfecto conserva el carácter ambiguo de lo soñado entre lo real y lo irreal:

Desperté inquieta y cansada aquella mañana, la que siguió al accidente, como si la larga noche no me hubiese deparado sosiego alguno. En el sueño un dragón olmeca se apoderaba de mí y desperté gritando cuando estaba por empezar el siniestro rito de decapitación con mi cuerpo en el centro de una piedra enorme. (Serrano, 2004:53)

Alexander Cold despertó al amanecer sobresaltado por una pesadilla. Soñaba que un enorme pájaro negro se estrellaba contra la ventana con un fragor de vidrios destrozados, se introducía a la casa y se llevaba a su madre. En

el sueño él observaba impotente cómo el gigantesco buitre cogía a Lisa Cold por la ropa con sus garras amarillas, salía por la misma ventana rota y se perdía en un cielo cargado de densos nubarrones. Lo despertó el ruido de la tormenta, el viento azotando los árboles, la lluvia sobre el techo, los relámpagos y truenos. (Allende, 2002: 9)

En esloveno los sueños se cuentan en pasado (o en presente), las acciones en los textos arriba citados se traducen con el pretérito pero con verbos perfectivos aunque el imperfecto español es aspectualmente imperfectivo:

[...] *olmeški zmaj me je zgrabil* [...]

[...] *sanjal je, da se je ogromen črn ptič zaletel v okno, priletel v hišo in odnesel mater* [...]

4.7. El imperfecto expresa el »significado pasado no efectivo« (Reyes 1990a: 64) tradicionalmente denominado imperfecto de conatu que expresa la inminencia de una acción télica situada en el pasado de cuyo resultado no se informa o que la acción intentada no se ha realizado debido a una interrupción. Se trata de una acción frustrada.

Salía cuando llegó mi hijo.

Odhajala sem, ko je prišel sin.

No se sabe si la persona salió o no al llegar el hijo, es decir, no se señala si se trata de una acción realizada, interrumpida al estar por realizarse o irrealizada que permanece como intención. El significado se desprende del contexto y de la situación comunicativa. Este uso de conatu, en el sentido de acción interrumpida, es más frecuente con la perífrasis verbal *ir a + infinitivo* (con el auxiliar en imperfecto). En esloveno se introduce un valor modal con un verbo de intención:

Iba a salir cuando llegó su hijo.

Ravno je hotel(a) oditi, ko je prišel sin.

4.8. El imperfecto se usa para la expresión de deseos y fantasías proyectadas al futuro. Se trata del uso del imperfecto de indicativo en las apódosis de los períodos condicionales y concesivos, frecuente sobre todo en el lenguaje coloquial para señalar la implicación emocional del hablante:

Si me llamara esta tarde, le invitaba a tomar un café.

Lo intentaba de nuevo a riesgo de que fracasara otra vez.

En esloveno se usa el condicional en ambas oraciones sin indicar el matiz de implicación emocional:

Če bi me danes popoldan poklical, bi ga povabila na kavo.

Ponovno bi poskusil, čeprav bi mu spet spodletelo.

El imperfecto se puede usar para expresar un deseo con valor de presente o de futuro, sobre todo en las oraciones exclamativas.

¡Qué sed tengo, de buena gana me tomaba una cerveza!

En esloveno se usa el modo condicional:

Kako sem žejna, prav rada bi spila pivo!

4.9. Otro de los valores considerados anormales, dislocados, es el pretérito imperfecto narrativo perfectivo cuando reemplaza al pretérito perfecto simple, es decir, cobra un valor aspectual perfectivo. Es más frecuente en la lengua escrita pero también aparece en la lengua coloquial.

Alguien me decía hace poco: “¿Qué vamos a hacer?” Y le dije: “El pan se hace con la harina que hay.” (NGLE 2009: 1761)

Es el llamado uso estilístico del imperfecto, frecuente en el lenguaje periodístico: El presidente salía del palacio a las tres para dirigirse al aeropuerto.

Hace poco más de un mes, la cantante cumplía 70 años. En su casa se reunió toda la familia. Fue un festejo singular.

En esloveno se usa el pretérito pero prevalecen los verbos perfectivos:

Predsednik je šel/odšel iz palače ob treh...

... pevka je doplnila 70 let...

5. A modo de conclusión

Con esta breve presentación de los usos llamados «dislocados» del imperfecto quería llamar la atención sobre unos aspectos interesantes del uso del pretérito imperfecto de indicativo y sus posibles traducciones al esloveno. El imperfecto, un paradigma de especial complejidad, es, en palabras de Graciela Reyes (1990a:66):

[...] más o menos modalizado, afirma menos: deja en suspenso, sin cumplirse, acciones que pertenecen a ámbitos alternativos de la realidad. Esta cualidad del imperfecto, asociada a su aspecto imperfectivo, le permite también servir para suscitar otro discurso y para indicar la fuente de un conocimiento.

Summary

The traditional Spanish grammar usually presents the tenses (traditionally called *tiempos verbales*) as means of expressing time and, in some cases, aspect, and classifies them in accordance with their values as basic and special or dislocated. This article deals with the pragmatic or contextual values (called dislocated values) of the *pretérito imperfecto de indicativo* in Spanish and their translations into Slovene. The *imperfecto* is a special tense used to express a »suspended« action prone to slip towards the present and future and, in some contexts, prone not to be effective

or real. The article studies these special values of *imperfecto* and compares them with the values of Slovene tenses.

Bibliografía

BELLO, A. (1847/1988): *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos I, II con las notas de Rufino José Cuervo*. Madrid: Arco Libros.

BOSQUE, I. – DEMONTE, V. (eds.) (2000): *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa.

BRIZ, A. (2004): “Notas sobre los llamados usos temporales “dislocados” en la conversación coloquial”. En: Cifuentes Honrubia, J.L.- Marimón Lorca, C. (coord.): *Estudios de Lingüística: el verbo*. Alicante: Universidad de Alicante, págs. 43 – 53.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S. (1986): *Gramática española, 4. El verbo y la oración*. Madrid: Arco/Libros.

MARKIČ, J. (2010): *El verbo en español. Aspectos teóricos de la morfosintaxis del verbo español* Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

NEBRIJA, E.A. de (1492/1989): *Gramática de la lengua castellana*. Ed. de Antonio Quilis. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.

REYES, G. (1990a): “Valores estilísticos del imperfecto”. En: *Revista de Filología Española*, LXX, págs. 45 – 70.

REYES, G. (1990b): “Tiempo, modo, aspecto e intertextualidad”. En: *Revista Española de Lingüística*, XX, págs. 17 – 53.

REYES, G. (1990c): *La pragmática lingüística: el estudio del uso del lenguaje*. Barcelona: Montesinos.

Obras citadas

ALLENDE, I. (2002): *La ciudad de las bestias*. Barcelona: Mondadori.

SERRANO, M. (2004): *Lo que está en mi corazón*. Barcelona: Planeta.

SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL TÍTULO DE LA OBRA LITERARIA

Eva Palkovičová

Univerzita Komenského, Bratislava

Este artículo trata de considerar el título de la obra literaria desde un aspecto translitológico (pragmático). Después de presentar las distintas funciones que debe cumplir el título – y también el título traducido – centro mi atención en las circunstancias lingüísticas y extralingüísticas que obligan al traductor a “rechazar” la traducción semántica literal del título original. Para el análisis y ejemplificación de estas reflexiones me serviré del corpus de la publicación *60 años de la traducción al eslovaco de las literaturas escritas en español*¹ y, debido a la época del mercado del libro checoslovaco, también la bibliografía *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*². En la tercera parte del artículo me ocupo del análisis y la interpretación de dos variantes eslovacas del título del cuento *En el tiempo indeciso* de Javier Marías. El objeto de estas reflexiones es demostrar la complejidad del tema del título de la obra literaria y de su adecuada traducción.

1. En muchas ocasiones la traducción del título presenta un problema mucho más difícil que la traducción del texto de la obra. La mayoría de los autores de artículos teóricos o reflexiones teórico-prácticas sobre el título y su traducción (Christiane Nord, Kurt Spang, Esteban Torre, Julio César Santoyo, Umberto Eco, Jiří Levý, Zbyňek Fišer, Zlata Kufnerová, Ivan Popovič, Ján Vilikovský, Boris Hochel...)³ advierten que el problema es bastante complejo, debido tanto a la función y posición específica del título, como a la gran escala de circunstancias que condicionan su forma.

¿Qué es el título? El título (incluso si la obra es “Sin título”) conforma, junto con el nombre del autor, la parte integral de la obra literaria. Se considera como un co-texto, un metatexto, un texto más, un texto sobre otro texto o, simplemente, “umbral” de la obra literaria. Aunque existen obras sin un título explícito (en el pasado no era extraño que se escribieran obras sin título, cuya función era desempeñada por el incipit o el explicit de la obra), el título no tiene razón de ser sin el texto de la obra a la que da título. Sin embargo, si ya existe, es capaz de funcionar de forma prácticamente independiente como representante metonímico y autónomo de la obra. Según Anton Popovič, el título es “el metasigno, un modelo

¹ PALKOVIČOVÁ, ŠOLTÝS, 2006.

² ULIČNÝ, 2005.

³ Véase Bibliografía.

condensado de la obra”.⁴ Umberto Eco apunta que el título es también “la primera clave para las posibles interpretaciones del lector”.⁵

El título identifica la obra como tal, informa sobre ella, describe el tema (lo explica o simboliza), sirve como primer contacto entre la obra y sus receptores (lectores, editores, distribuidores, críticos). Estas funciones, junto con los factores contextuales de tiempo y lugar, determinan la forma concreta del título para cada contexto literario.

Desde un punto de vista formal, el título, en la mayoría de los casos, se compone de una palabra, de un sintagma o de una frase. En algunos casos, el título está compuesto de dos partes, el título y el subtítulo, pero generalmente es breve y elíptico.

Los elementos del contenido (nombres de personas y lugares), de objetos o sucesos típicos de algún lugar, forman parte de una cultura específica que es – o no es – la del lector. El carácter informativo de los elementos del contenido presentados en el título es mayor en el caso de que la distancia cultural entre el mundo textual y el mundo del lector sea lo menor posible. Aquí hay que advertir que la distancia entre el mundo del original y el lector se estrecha cada vez más, lo que se refleja también en las estrategias traductológicas actuales (lo exótico de mañana ya no es tan exótico hoy, y mañana se convertirá en algo natural y conocido).

Para que el lector se identifique con el título, debería funcionar un “código”, que comprenda los medios estilísticos y retóricos que hacen del título un instrumento efectivo para convertir al lector del título en lector del co-texto para estimular su lectura. Hay varias estrategias autorales: un autor se decide por un título cuyo contenido y forma son “bien legibles”, otro opta por un título cuya “lectura” e interpretación exijan una participación más activa del lector. Se aprovechan medios sintácticos, léxicos, fonéticos: metáforas, paradojas, juegos de palabras, citas, alusiones, toda la escala de referencias intertextuales e interculturales, expresiones onomatopéyicas, reiteración de sonidos, etc.

La relación entre el título y el contenido de la obra puede ser presentada explícitamente, sin embargo, si esta es la estrategia del autor, el título puede “hablar” de otra cosa, de lo que se trata en realidad. No son inusuales ni “falsificaciones estratégicas” si el autor introduce en el título ciertos indicadores que no se corresponden con la realidad del texto.

Christiane Nord en su artículo *Funcionalismo y lealtad: Algunas aproximaciones en torno a la traducción del título* menciona varias funciones del título⁶:

⁴ POPOVIĆ, 1975: 231.

⁵ ECO, 1992 : 633 – 634.

⁶ NORD, 1988 : 153 – 162.

- f. **distintiva** (el título identifica la obra)
- f. **metatextual** (el título es un texto sobre otro texto)
- f. **descriptiva o referencial** (el título describe el contenido de la obra, su forma, o los factores de su situación comunicativa)
- f. **expresiva** (el título contiene la evaluación del texto)
- f. **fática** (el título establece un primer contacto entre el emisor y receptor, por eso debe ser reconocible y llevar características formales típicas de los títulos de la cultura de referencia)
- f. **operativa** (capta la atención de los lectores de este co-texto, por eso sufre tanta “presión” por los intereses comerciales de los editores).

Para cumplir con estas funciones, el título tiene que ser inconfundible, reconocible y aceptable. No cabe duda que esta definición es un ideal no siempre fácil de conseguir.

El título es lo que “vende” el libro. Aunque debería ser comprensible, al mismo tiempo debería despertar en el lector ciertas expectativas, dejarle cierto espacio para sus propias dudas, para sus propias interpretaciones. Porque, como afirma Kurt Spang, el título tiene también una función “ficcionalizadora” que consiste en “llevar al lector desde el mundo real al mundo ficticio evocado y creado en la obra literaria.”⁷

Una de las definiciones del título más conocidas es la del Umberto Eco en el epílogo de su novela *El nombre de la rosa*, cuando dice que aunque la novela debe funcionar como una máquina de generar interpretaciones, el autor „no respeta ese sano principio porque toda novela debe de llevar un título.” Y añade: “Por desgracia, un título ya es una clave interpretativa.”⁸

El traductor, según mi opinión, tiene una tarea todavía más complicada: una vez traducida la obra tiene que decidirse por una versión definitiva del título, ya sabe lo que quiso ocultar el autor y es consciente de que a pesar de la tentación de presentar su propia clave interpretativa, también debe ocultarla a los lectores de su traducción.

2. En cuanto al título, éste exige una traducción adecuada al igual que cada uno de los elementos de la obra literaria. El traductor busca la equivalencia funcional del título original respetando la intención del autor, todas las circunstancias y diferencias entre el contexto original y el contexto meta. En la mayoría de los casos, y debido al carácter co-textual y metonímico del título, acaba de perfilar su forma solo una vez concluida la traducción, cuando ya ha penetrado en la estructura de las relaciones entre el título y el contenido de la obra. También por eso podemos percibir ciertas diferencias entre las versiones de los títulos de los libros que aún

⁷ SPANG, 1986 : 359.

⁸ ECO, 1992 : 633 – 634.

no han sido traducidos (los títulos de las novedades literarias, los libros mencionados en las entrevistas, notas enciclopédicas, etc.) y las que ya funcionan como co-textos traducidos. Como ejemplo tenemos la novela de Isabel Allende *La casa de los espíritus*, que se menciona en las primeras informaciones como *Strašidelný dom*, después de su publicación en eslovaco se utiliza la versión *Dom duchov*. Lo mismo pasó con la novela *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez, mencionada *O láske a iných diabloch*, que fue sustituida por la versión “oficial” *O láske a iných démonoch*.

Claro está que al traducir el título de la obra el traductor, actuando según su propia estrategia traductora, debe respetar la estrategia del autor original, tratar de descubrir y “translocar” todas las referencias socio-culturales del original al texto traducido según las normas lingüísticas y extralingüísticas de la lengua y cultura metas. Como ya hemos mencionado, el título forma parte integrante de la obra. Sin embargo, debido a su papel representativo, su traducción exige una precaución específica.

En el corpus de las obras traducidas del español al eslovaco se pueden observar tres tipos de construcción de títulos españoles: título simple (*María, Cien años de soledad*), título con “o” (*Altazor o El viaje en paracaídas; Séneca o El beneficio de la duda*); y título “duplex” (*Ábel Sánchez. Una historia de pasión*). Según el material analizado, todos los títulos mantienen en su versión eslovaca la misma forma (o estructura) que en español, por lo que el aspecto formal no presenta ningún problema grave.

Desde un punto de vista semántico, la mayoría absoluta de los títulos fue traducida literalmente. Son los casos cuando el título es descriptivo (*Lazarillo de Tormes, Pedro Páramo*), su valor informativo se traduce sin transposición (*Weekend en Guatemala, La casa de Bernarda Alba*) y/o cuando el título está tan cargado de connotaciones que la traducción (aunque) literal, abarca la mayoría de sus posibles interpretaciones (*El túnel, Yerma*). Sin embargo, se hacen notar también varias alteraciones y transgresiones. Miguel Ángel de la Fuente González menciona incluso “la posibilidad de una doble manipulación” (del traductor y del editor),⁹ causadas sobre todo por los intereses comerciales. Después del análisis comparativo de los títulos originales y sus respectivas versiones eslovacas, hemos llegado a la conclusión de que éstas se deben a varios factores:

a) *Las diferencias objetivas de varios niveles entre dos sistemas lingüísticos:*

Por ejemplo, los títulos con el infinitivo en el original español no mantienen nunca el infinitivo en eslovaco, éste es sustituido por diferentes formas: imperativo (Julio Travieso: *Para matar al lobo / Zabime vlka*), sustantivo (Adolfo Bioy Casares: *Dormir al sol / Spánok na slnku*), sustitución (Onelio Jorge Cardoso: *Abrir y cerrar los ojos / Čas pre dvoch*; Gabriel García Márquez: *Vivir para*

⁹ DE LA FUENTE GONZÁLEZ, 2000 : 250.

contarla / *Román môjho života*). Otro caso interesante es la traducción de los nombres propios. Generalmente, éstos no se traducen, solo se transcriben si es necesario. La novela *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos lleva en su edición en forma de libro un título idéntico (*Doña Bárbara*, 1961, 1983), sin embargo, en la publicación *Malá encyklopédia spisovateľov sveta* (1978) aparece la versión *Dona Barbora*, como si el autor de la entrada no hubiera conocido la edición eslovaca anterior. Además, la palabra dona „ubica” la obra en Italia y el nombre propio eslovaco Barbora no alude al fenómeno de la “barbarie” hispanoamericana.

- b) *El traductor trata de aclarar a su lector ciertas referencias socio-culturales que podrían resultarle desconocidas o confundibles:*

Vicente Blasco Ibañez: *La bodega / Víno z Jerezu / Vinné sklepy*¹⁰; Ramón Solís: *Ajena crece la yerba / Ďaleko je zelená Andalúzia*, o Alejo Carpentier: *Recurso del método / Diktátor v Paríži / Náprava dle metody*; Ernesto Sabato: *El túnel/ Tunel samoty / Tunel*. Según nuestra opinión, en los dos últimos casos se trata de la transposición no acertada. Puede ser que el traductor de la novela de Carpentier quisiese sustituir el título “no literario” por uno “literario”, sin embargo, la versión eslovaca carece de la “intertitularidad” en palabras de Spang¹¹ (alusión paródica a *Discurso del método* de Descartes). En cuanto a la novela de Ernesto Sábato, consideramos la versión *Tunel samoty* como redundante y demasiado descriptiva.

- c) *El traductor acomoda el título según la experiencia del lector y las tradiciones literarias de la cultura meta:*

Gustavo Eguren: *Aventuras de Gaspar Pérez de Muella Quieta / Dobrodružství Gašpara Péreza z Nehryzova*. Esta solución nos parece muy creativa y acertada, porque respeta tanto el sistema morfológico como la experiencia literaria de los lectores eslovacos (*Nehryzovo : Kocůrkovo, Chochoľovo, Zvonodrozdo*).

- d) *El traductor opta por varios tipos de transposición, debido a la presencia de elementos interculturales e intertextuales, fraseologismos, expresiones fijas, juegos de palabras, efectos fónicos, etc.:*

El título de la novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel contiene la expresión fija (estar como agua para chocolate significa estar enojado, colérico “bien caliente”), que tiene como base el modo de preparar chocolate con cacao y agua. Este dicho resulta poco descifrable para el lector eslovaco, acostumbrado a preparar el chocolate con leche. Por eso, la versión eslovaca optó por la versión *Ako vriaca čokoláda*, donde el adjetivo *vriaca* expresa furia,

¹⁰ De los tres títulos, el último siempre corresponde a la edición en checo.

¹¹ SPANG, 1986 : 359.

enojo, histeria...¹² La novela *Boquitas pintadas* de Manuel Puig lleva el título “inspirado” en el conocido y popular tango de Alfredo Le Pera, titulado *Rubias de New York*. El lector eslovaco (o checo) desconoce este contexto “musical” y socio-cultural argentino, sin embargo, los traductores al eslovaco y checo trataron de guardar cierta relación con el mundo de los tangos y boleros y se decidieron por los títulos *Tango s Panchom* y *Nejhezčí tango*.

- e) *Debido a la función fática y operativa del título y su carácter representativo, muchas veces es el aspecto comercial (y la presión de los editores) lo que obliga al traductor a sustituir el título original por otro considerado más atractivo, comprensible y publicitario:*

Antonio Muñoz Molina: *Invierno en Lisboa / Nevera v Lisabone* (Infidelidad en Lisboa), Isabel Allende: *Cuentos de Eva Luna / Skazené dievča* (uno de los cuentos lleva el título *Niña perversa*; Antonio Gala: *No digas que fue un sueño / Antonio a Kleopatra*; Arturo Pérez-Reverte: *La piel del tambor / Templárova posledná výprava* (La última expedición del templario).

Como hemos podido observar en lo expuesto, la traducción del título de las obras escritas en español al eslovaco refleja la variedad de circunstancias que condicionan su forma definitiva. Vamos a mencionar tres ejemplos más.

La complejidad del problema (y el ya mencionado fenómeno de la “intertitularidad”) está presente también en la traducción al eslovaco de *La Regenta* de Leopoldo Alas “Clarín”. La traducción de esta obra clásica de la literatura española se llevó a cabo en el año 2000. Puede ser que fuera el nuevo carácter del mercado del libro eslovaco, influido sobre todo por los intereses económicos de los editores, lo que provocó que el traductor optara por el título aparentemente más atractivo (y un poco frívolo) *Lásky pani Ozoresovej* (Amores de la Señora Ozores), aunque la gran obra realista española se menciona en el contexto eslovaco ya desde hacía años con el título *Pani sudcová*.¹³ Sin embargo, no es la única vez que *La Regenta* de Alas “Clarín” “entra en la escena” literaria eslovaco-española. En 2002 se publica en España la traducción al español de la novela (también realista y clásica) *Pani Rafiková* (*La Señora Rafiková*) del escritor eslovaco Janko Jesenský. Los traductores de la obra, Renáta Bojničanová y Salustio Alvarado, advierten en su detallada y exhaustiva Introducción, que la versión al español del título del relato es “un caso aparte”, debido a que se trata de un título que es “muy sugerente para

¹² El problema surgió también en otras lenguas. En checo, el libro lleva un título hecho por substitución: *Koření vášně*. La versión francesa lleva el título *Les épiques de la passion*, la alemana *Bittersüße Schokolade*, la inglesa es literal: *Like water for chocolate*.

¹³ Véase por ejemplo la entrada „Alas Leopoldo, “Clarín” en *Malá encyklopédia spisovateľov sveta*. Bratislava: Obzor 1978 o en *Encyclopaedia Beliana 1*. Bratislava: Encyklopedický ústav SAV 1999. La traducción al checo lleva el título *Regentka* (2001).

los eslovacos, pero nada dice al público español.”¹⁴ Los traductores aclaran la etimología y las connotaciones del apellido Rafíková y, finalmente, encuentran la solución en la versión *La Vicerregenta*, que “por su propio carácter paródico, es notablemente evocador para cualquier lector español”, además, descubren “ciertos paralelismos y coincidencias entre los relatos español y eslovaco.”¹⁵ Los traductores de las dos obras (la de Alas “Clarín” y la de Janko Jesenský), consideraron los títulos originales como “poco legibles”, “poco descifrables” y decidieron por su sustitución, el primero inventando una versión más “comercial”, los traductores al español aprovechando el “eco” de la tradición literaria española (*La Vicerregenta/La Regenta*).

Ya hemos mencionado que el título destaca por poseer un carácter muy condensado. Debido a eso, el matiz de cada elemento del título es importante y nada es casual. Como hemos podido observar, una pequeña transposición (o descuido) puede cambiar el significado del título y alterar su posición respecto al contenido de la obra, muchas veces en contradicción con la estrategia del autor original. Por ejemplo, la novela de García Márquez *El general en su laberinto* se publicó en eslovaco con el título *Generál v labyrinte* (en checo *Generál ve svém labyrintu*). La ausencia del adjetivo posesivo “su” en el título eslovaco, que podemos definir como cierta “subinterpretación” del traductor, puede provocar interpretaciones falsas por parte del lector. Al contrario, el título de la novela de Luis Sepúlveda *Un viejo que leía novelas de amor* se tradujo al eslovaco como *O starcovi, čo rád čítal ľúbostné romány* (en checo *Stařec, který četl milostné romány*). Aquí, la “sobreinterpretación” del traductor (Un viejo que leía *con gusto* novelas del amor) primero, no es adecuada desde el punto de vista del contenido de la novela y, segundo, revela circunstancias que debería descubrir el lector durante el proceso de su lectura.

Es bien sabido que el título de la novela *Corazón tan blanco* de Javier Marías “proviene” de *Macbeth* de Shakespeare. Como comenta el propio Marías en su ensayo *Shakespeare indeciso*, eligió esta expresión para el título de su novela precisamente porque “al aislar esas tres palabras [...] en realidad no sabía, no entendía cabalmente lo que significaban.”¹⁶ En sus palabras, “corazón tan blanco” podría querer decir “tan inocente”, “tan acobardado”, “tan atemorizado”, “tan pálido”.¹⁷ Esta “suerte de seguir sin saber”¹⁸ llevó finalmente a Marías a que convirtiera esta cita “indecisa” en el título de su obra. En el momento de traducirlo al eslovaco también surgió este problema. ¿Cómo es ese “corazón tan blanco”? Además, si existe la traducción de la obra que se cita en otro texto, se usa la versión ya existente. Pero

¹⁴ ALVARADO, BOJNIČANOVÁ, 2002 : 30.

¹⁵ Íbid., p. 30.

¹⁶ MARÍAS, 2007 : 334.

¹⁷ Íbid., p. 335.

¹⁸ Íbid., p. 335.

hay tres traducciones de *Macbeth* al eslovaco. En la versión de Zora Jesenská del año 1963 leemos “white” como “chabé” (flojo), Jozef Kot en 1980 optó por “čistě” (limpio), Lubomír Feldek en 2009 traduce “white” como “bledě” (pálido). Parece que esta vez sería más adecuado traducir la palabra española “blanco” literalmente como “biely”. Así el lector podría descifrar con más facilidad la cita del *Macbeth* y, además, el título quedaría demasiado “indeciso”, tal como fue la intención del autor.

Para concluir, podemos señalar analizando el corpus hemos comprobado, que el modo de traducción de los títulos españoles al eslovaco refleja ciertas tendencias: la mayoría de las versiones eslovacas son traducciones literales semánticas. Si hay modulaciones, se reflejan más en los títulos de las obras teatrales y antologías poéticas. Generalmente, tienden hacia la naturalización y sustitución de los fenómenos que podrían resultar descifrables para el lector, tratando de incorporar el título en el contexto cultural y literario eslovaco. La mayoría de las transformaciones refleja – además de los problemas objetivos lingüísticos – tanto el contexto socio-político-cultural, como las expectativas de los lectores y/o los intereses económicos de los editores. Así como el idiolecto del traductor y su estrategia traductora.

3. Finalmente, nos permitiremos enfocar la traducción al eslovaco del título del cuento *Cuando fui mortal* de Javier Marías. Este cuento escrito “por encargo, cuando el requisito del editor fue, obviamente, que el cuento tuviera eso, fútbol”¹⁹ fue publicado en España dos veces. Primero en 1995 en el libro *Cuentos de fútbol* (seleccionado y prologado por el argentino Jorge Valdano, ex-jugador y funcionario del Real Madrid),²⁰ que – aparte del cuento mencionado – reúne veinticuatro cuentos de diferentes escritores españoles e hispanoamericanos. Volvió a ser publicado en la ya mencionada antología de doce cuentos de Javier Marías.

Hay también dos traducciones al eslovaco. La primera aparece en 1999 en la antología editada y traducida por Roman Brat, que contiene siete cuentos de la antología de Jorge Valdano y cinco cuentos de autores eslovacos. La antología lleva el título *Zmluva s diablom. Poviedky o futbale (Pacto con el diablo. Cuentos de fútbol)*. En 2010 se publicó el cuento en mi traducción de la antología de relatos *Cuando fui mortal* de Javier Marías.

Existen, pues, dos traductores, dos traducciones y dos títulos diferentes. Mi colega lo tradujo como *Kentucky, visačka kvality (Kentucky, sello de calidad)*, yo como *Hraničný čas (El tiempo límite)*. Es evidente que las dos versiones presentan cierta transposición del título original, por lo que cabe preguntar si son adecuadas y aceptables.

Es bien sabido que Javier Marías es un gran aficionado al fútbol, sobre todo del equipo Real Madrid. El fútbol aparece como tema predilecto en muchos de sus

¹⁹ Marías, 1995 : 3.

²⁰ *Cuentos de fútbol*, 1995.

textos, tanto literarios como periodísticos. En el relato de referencia el narrador cuenta en primera persona y en retrospectiva la historia del ficticio futbolista húngaro Szentkuthy, un joven jugador del Real Madrid. Como los aficionados españoles no saben pronunciar correctamente su nombre, le dan el apodo Kentucky. Kentucky, a pesar de su gran talento y maestría (presentada en la escena central del cuento), no se convirtió en estrella de fútbol, sino que tuvo que abandonar el club español y regresar a Hungría donde murió a la edad de treinta y tres años.

Según mi opinión, el autor escribió “por encargo” un cuento inspirado en su deporte favorito, sin embargo, trata de presentarnos sobre todo la doble cara del fútbol. En la historia trágica del futbolista húngaro está intercalada la línea filosófica sobre lo efímero de la fama, sobre la fluidez del tiempo “indeciso” y sobre la “línea divisoria y el muro invisible que separan la vida y muerte...”²¹

Por eso opté finalmente por la versión *Hraničný čas*,²² considerando el cuento y su título desde la perspectiva de la antología *Cuando fui mortal*. Leí este texto como uno de los doce cuentos seleccionados por el mismo Marías y unidos por el tema de la vida, la muerte y el tiempo. Mi estrategia traductora consistió no solamente en la “lealtad” a la intención y el estilo del autor, sino también en la expresión adecuada y equivalente (terminología, realias...) de las dos líneas importantes: la del fútbol y la filosófica.

Podemos deducir que mi colega interpretó y tradujo el cuento como uno de los relatos incluidos en la antología de los cuentos de fútbol, escritos por varios autores. Su criterio para tal traducción del título fue llamar la atención de los lectores interesados en ese tema específico y así subrayar la exclusividad del personaje principal, su maestría y su carrera en el espectacular club del Real Madrid. Por eso, conforme a su estrategia traductora, optó por la versión acaso más comunicativa y comercial, y substituyó el título *En el tiempo indeciso* por la versión *Kentucky, visáčka kvality*.²³

El título elegido por mi colega es atractivo, sin embargo, Kentucky de Javier Marías no es ningún “sello de calidad”, al contrario, es un joven con gran talento que no tuvo tanta suerte como sus compatriotas Kocsis y Puskas. El análisis comparativo de su traducción con el original refleja que mi colega ha “renunciado” a la línea filosófica del texto y se ha concentrado más en el tema del fútbol. Su texto sufrió varias supresiones y simplificaciones, en la mayoría de los casos se trata de

²¹ Marías, 1995 : 234.

²² El título responde y alude a la traducción de la frase “... y no es tanto que detuviera el tiempo cuánto que lo marcó y lo volvió indeciso...” (p. 234) como “... a nielenže zastavil čas, ale ho aj obmedzil a zrušil jasnú hranicu...” (p. 142).

²³ La misma tendencia está presente también en la traducción de otros títulos de la antología eslovaca (Julio Llamazares: *Tanta pasión para nada / Plač, neplač, inakšie nebude*) y también en el subtítulo, en el que se utiliza la variante del título del cuento *Alma del diablo* de Osvaldo Soriano, transformado a *Zmluva s diablom*.

los pasajes “filosóficos”. Una de las frases más importantes del relato está omitida (“Nunca se hizo tan manifiesto el muro invisible que cierra una portería.”). El traductor amplifica el texto imponiendo varias explicaciones innecesarias,²⁴ por otra parte, “corta” largas oraciones compuestas, tan típicas para el autor, y transforma en bien legible y claro todo lo que el autor quiso dejar “indeciso”.

Para concluir, el título de la obra literaria debería ser inconfundible, reconocible y aceptable. Desde el punto de vista traductológico, en la mayoría de los casos no presenta un fenómeno más problemático que cualquier otro elemento del texto. Sin embargo, es evidente que debido a su función y posición de “faro”, de “tarjeta de visitas” de la obra, exige del traductor una atención especial. Debería decir “casi todo” y, a la vez, ocultar la clave para las posibles interpretaciones del lector. Como hemos podido observar también en el caso del cuento *En el tiempo indeciso* de Javier Marías, el título traducido refleja la interpretación del traductor, su propia “lectura” del relato, su estrategia, su idiolecto. Además, es la parte del texto más expuesta al “ataque” de los factores extraliterarios. Sin embargo, el traductor no debería olvidar ni al autor del original, ni su sagrado derecho de ser siempre – también por medio del título – reconocible como autor de su obra.

Summary

This addition is dealing with issues regarding the Translation of the title of literature piece.

The first part is pointing out various functions of the name, which should be taken into account for the actual translation. The second part is analyzing circumstances, which have affected diverse moves during the translation of literature work from Spanish written pieces to Slovak. The third part is analyzing two Slovak titles of Javier Marías’ story *En el tiempo indeciso* (Kentucky, visačka kvality; Hraničný čas).

Conclusion of this addition states that even so the title is creating an integral part of the literature piece based on its look, position and function, its actual translation is rather specific and under a great pressure from extra-literary factors.

²⁴ Dio mucho juego a los periodistas, pero ellos olvidan pronto. / *Svojím menom, zjavom i vystupovaním* ponúkal novinárom celú škálu rozličných prirovnaní a žartovných zvrátov, no títo ľudia majú krátku pamäť, rýchlo zabúdajú. (RB) / Novinári zažili vďaka nemu kopec srandy, no ľudia z médií rýchlo zabúdajú. (EP)

Los locutores de radio tuvieron que suspender su grito... / Rozhlasoví komentátori museli zadržať v hrdlách svoj zvyčajný dlhotrvajúci výbuch nadšenia... (RB) / Rozhlasoví reportéri museli zadržať rev... (EP)

A veces están en poder de las cosas más nimias... / Niekedy v našom živote dominujú veci takmer nepodstatné, úplne nenápadné, až zanedbateľné... (RB) / Len občas sa musia podvoliť celkom malicherným veciam... (EP)

(Los pasajes omitidos o impuestos están en negrita.)

Bibliografía

- ALVARADO, S., BOJNIČANOVÁ, B. (2002): "Introducción." In: Janko Jesenský: *Pani Rafiková. La Vicerregenta*, Madrid, Centro de lingüística aplicada Atenea, p.30.
- ANDRIČÍK, M. (2004): *K poetike umeleckého prekladu*, Levoča, Modrý Peter.
- Cuentos de fútbol*. Selección y prólogo de Jorge Valdano, (1995), Madrid, Alfaguara.
- DE LA FUENTE GONZÁLEZ, M. Á. (2000): "Los títulos y las reglas de comunicación." In: *Tabanque. Revista pedagógica*, 2000, n.15, págs. 249 – 270.
- DOLNÍK, J., BAJZÍKOVÁ, E. (1998): *Textová lingvistika*, Bratislava, Stimul.
- HOCHÉL, B. (1990): *Preklad ako komunikácia*, Bratislava, Slovenský spisovateľ.
- ECO, U. (1992): *El nombre de la rosa. Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, págs. 633 – 634.
- ECO, U. (2010): *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretací kooperace v narativních textech*, Praha, Academia.
- FIŠER, Z. (2009): *Překlad jako kreativní proces. Teorie a praxe funkcionalistického překládání*, Brno, Host.
- HRABÁK, J. (1981): *Čtení o románu*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství.
- KUFNEROVÁ, Z. (2003): "Co s titulem literárního díla." In: *Překládání a čeština*, Brno, Host, págs. 149 – 153.
- LEVÝ, J. (1983): *Umění překladu*, Praha, Panorama.
- MARÍAS, J. (1992): *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama.
- MARÍAS, J. (1995): *Cuando fui mortal*, Barcelona, Anagrama.
- MARÍAS, J. (2007): *Literatura y fantasma*, Barcelona, Random House Mondadori.
- MARÍAS, J. (2010): *Keď som bol smrteľný*, Bratislava, Artforum.
- NORD, Ch. (1988): "Funcionalismo y lealtad: Algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos." In: *Actas II Encuentros Complutenses*. 12 – 16 de diciembre de 1988, Madrid, págs.153 – 162.
- Originál. Preklad. Interpretačná terminológia* (1983), Bratislava, Tatran.
- POPOVIČ, A. (1975): *Teória umeleckého prekladu*, Bratislava, Tatran.
- SANTOYO, J.C. (1996): *El delito de traducir*, León, Universidad de León.
- SPANG, K. (1986): "Aproximación semántica al título literario." In: *Investigaciones semióticas, I*, CSIC 1986, p. 359.
- TORRE, E. (2001): *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.
- ULIČNÝ, M. (2005): *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*, Praha, Karolinum.
- Zmluva s diablom. Poviedky o futbale* (1999), Bratislava, Slovenský Tatran.

HACIA UNA COMUNICACIÓN PROFESIONAL EFICAZ: DESARROLLO DE LA EXPRESIÓN E INTERACCIÓN ORALES EN LA CLASE DE ESPAÑOL DE LOS NEGOCIOS

Jana Paľková

Universidad de Economía de Bratislava

Introducción

La capacidad de comunicar de una forma eficaz constituye, por regla general, uno de los objetivos primordiales en el proceso de adquisición de lenguas extranjeras. Tratándose del aprendizaje de una lengua de especialidad, este objetivo se ve dificultado por las peculiaridades de la misma.

El objetivo del presente trabajo es llamar la atención sobre algunos aspectos relativos al desarrollo de las capacidades expresivas orales de los estudiantes universitarios del español de los negocios, reflexionar sobre las barreras de una comunicación eficaz en el ámbito profesional y presentar una serie de propuestas didácticas enfocadas a eliminar o, al menos, mitigar tales barreras con el fin de obtener una expresión e interacción orales más eficientes por parte de los aprendientes.

Enseñanza de lenguas para la comunicación profesional

En la oferta de cursos de lengua española en la Facultad de Lenguas Aplicadas de la Universidad de Economía de Bratislava se encuentran cursos orientados al ámbito de la economía, la esfera empresarial y los negocios. Todos destinados a estudiantes con niveles de conocimiento de lengua intermedio hasta avanzado o, según el Marco común europeo de referencia para las lenguas (en adelante MCER), con niveles desde B1 hasta C1.

La comunicación desarrollada en ámbitos profesionales se refiere en nuestro caso principalmente a la esfera de la economía en general, el comercio, la negociación comercial, la administración de empresas o al área de la diplomacia y la política. Para desenvolverse en situaciones que se puedan dar en estas esferas, el estudiante desarrolla sus competencias del español comercial haciendo uso de la lengua de especialidad, herramienta clave de la comunicación profesional.

Bajo el concepto de comunicación profesional entendemos el tipo de comunicación que se realiza en un determinado campo de actividad profesional. Partimos de los estudios de Blanca Aguirre, quien concibe la enseñanza de lenguas para la comunicación profesional como „un enfoque, basado en la comunicación y orientado a la consecución de una determinada competencia comunicativa, que

tiene como propósito mejorar las capacidades de comprensión y expresión que se requieren para desenvolverse en un determinado campo de actividad profesional“ (AGUIRRE BELTRÁN, 2000 : 35).

Hay que tener en cuenta la necesidad de abordar la enseñanza del español para la comunicación profesional desde una perspectiva multidisciplinar en la que convergen aparte de las ciencias del lenguaje, otras disciplinas como p.ej. la teoría de la comunicación, la teoría de la organización y administración de empresas o los estudios de comunicación intercultural (AGUIRRE BELTRÁN, 2000 : 37). Por tanto, a lo largo del proceso de aprendizaje de lengua para la comunicación profesional hay que insistir en la práctica de actividades que fomenten el desarrollo de competencias estrechamente ligadas a los componentes que condicionan las capacidades del hablante en ámbitos profesionales y, partiendo de ese punto, se llegará a la eficacia de la comunicación profesional. Entre esos componentes cabe destacar el conocimiento de la lengua, del contexto de uso y de las características y procesos de comunicación verbal y no verbal. Igualmente es preciso considerar los aspectos de la comunicación corporativa y de la cultura de la organización y los conocimientos de las diferencias culturales (usos y costumbres, pautas de conducta).

Debido a que nuestros estudiantes adquieren una lengua de especialidad, durante el proceso de enseñanza – aprendizaje resulta necesario contemplar sus características principales. Según J.Gómez de Enterría las lenguas de especialidad son una variedad funcional de la lengua común que se distinguen por su realización en ámbitos de especialidad determinados y en situaciones comunicativas concretas. Comparten con la lengua común rasgos estructurales de tipo morfológico y sintáctico pero tienen sus peculiaridades, especialmente en el léxico o el tipo de discurso.

En cuanto al léxico, el vocabulario especializado se caracteriza por su precisión y univocidad. Se trata de un léxico específico entre cuyos procedimientos más productivos de formación de nuevos vocablos se encuentran los relativos a la transformación del significante (préstamos, composición y derivación, parasíntesis, acronimia y siglas) y a la transformación del significado (calcos de otras lenguas, deslizamientos semánticos y acuñaciones metafóricas). Es notable una presencia considerable de neologismos y extranjerismos. Entre los rasgos lingüísticos más destacados cabe mencionar la abundancia de nominalizaciones en la estructura sintáctica y de una adjetivación especificativa, así como el uso del presente con valor atemporal, el uso generalizado de la voz pasiva y de construcciones sintácticas impersonales. Respecto al discurso y fórmulas textuales empleadas prevalece la descripción, enunciación, definición, clasificación, establecimiento de hipótesis, argumentación y presentación de resultados siempre acorde con el objetivo de los discursos de especialidad: lograr una comunicación eficaz, concisa y clara (Fernández-Conde Rodríguez, 42 – 43; Gómez de Enterría, 2001 : 8 – 10).

La competencia comunicativa en la enseñanza de lenguas para la comunicación profesional

La competencia comunicativa, que es a partir de mediados del siglo XX objeto de atención de investigadores, estudiosos de la teoría de la comunicación, de la lengua y, por supuesto, de la didáctica de segundas lenguas, se define como „la capacidad de una persona para comportarse de manera eficaz y adecuada en una determinada comunidad de habla; ello implica respetar un conjunto de reglas que incluye tanto las de la gramática y los otros niveles de la descripción lingüística (léxico, fonética, semántica) como las reglas de uso de la lengua, relacionadas con el contexto sociohistórico y cultural en el que tiene lugar la comunicación.“ (cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele, 2/9/2011).

Todo profesor de lengua extranjera es indudablemente consciente de la necesidad de desarrollar y trabajar de forma integrada todas las competencias que participan en el complejo concepto de la competencia comunicativa. La competencia comunicativa representa un conjunto de diferentes competencias que se interrelacionan y condicionan mutuamente. Según varios autores, integra las siguientes competencias: lingüística (o gramatical), sociolingüística, discursiva y estratégica, social y sociocultural. De este modo también el MCER, la obra de referencia para la didáctica de segundas lenguas, alude a competencias comunicativas de la lengua que incluyen competencias lingüísticas, sociolingüísticas y pragmáticas y que, a su vez, se integran en las competencias generales del individuo: el saber, el saber hacer, el saber ser y el saber aprender. Todas las competencias, así como las habilidades y capacidades que éstas incluyen, tienen su papel relevante en la adquisición de lenguas extranjeras.

Si les planteamos a los estudiantes la pregunta de por qué estudian esta u otra lengua extranjera, la respuesta por lo general será la misma: para ser capaces de comprender y comunicarse con los hablantes nativos de la lengua en cuestión o (sobre todo en el caso de estudiantes universitarios) para pasar una temporada en un país determinado (p.ej. estancia de intercambio universitario, período de prácticas en una empresa en el extranjero, etc.) y, con vistas al futuro, para obtener la mejor preparación posible que incluye también la formación lingüística.

El estudiante desea desarrollar su competencia comunicativa y, en primera instancia, sus capacidades de expresión e interacción orales en la lengua extranjera. A pesar de ello, precisamente las actividades de la lengua enfocadas a la expresión e interacción orales forman parte de las que, por diferentes motivos, suelen causar más problemas a los estudiantes o los propios estudiantes suelen concebirlas como problemáticas.

Desarrollo de la expresión e interacción orales en la clase de español de los negocios

Para desarrollar de una forma eficaz la competencia comunicativa del estudiante de español de los negocios hay que tener en cuenta los rasgos de la comunicación profesional, el tipo de lenguaje de especialidad del que hace uso, así como el perfil del estudiante. En todo caso, la comunicación profesional no va a requerir únicamente el conocimiento de los procesos de comunicación y de la lengua (lengua común y de la especialidad), sino también el conocimiento del contexto de uso y del sector de actividad profesional.

Los profesionales del área de los negocios utilizan la lengua como instrumento de comunicación en complejas situaciones orales, escritas o mixtas. Éstas incluyen interacciones transaccionales e interpersonales que exigen una comunicación eficaz en sus diversas modalidades. Las situaciones de comunicación oral dan lugar a distintos tipos de interacción que, a su vez, dan lugar a distintos tipos de discurso y precisan técnicas de comunicación profesional. Los estudiantes tienen que desarrollar su capacidad de transmitir órdenes, obligaciones o funciones; comunicar constantemente información y decisiones; negociar; consultar y controlar actividades o conductas; elaborar y hacer presentaciones; participar en reuniones, entrevistas y conversaciones telefónicas o actos institucionales. Igualmente, se tienen que preparar para enfrentarse a los aspectos relacionados con la cultura, usos y costumbres.

Hemos visto cómo el planteamiento tradicional de las cuatro destrezas ha sido superado incluyéndose nuevos conceptos de interacción y mediación. En este sentido es importante subrayar que en el desarrollo de las capacidades expresivas orales de los estudiantes no se trata sólo de potenciar su capacidad de expresión oral, sino también sus habilidades para interactuar, enfrentarse al interlocutor, es decir, su capacidad de interacción oral.

Para mejorar el desarrollo de la expresión e interacción orales en la clase de español de los negocios es preciso identificar primero las barreras de la expresión e interacción orales. Los posibles obstáculos suelen tener diversas raíces, pero en la mayoría de los casos emanan de las insuficiencias en la competencia lingüística por una parte, y de las insuficiencias en las competencias generales por otra. Las insuficiencias en la competencia lingüística abarcan el bajo dominio de las distintas subcompetencias: léxica, gramatical, semántica, fonológica, ortográfica, sociolingüística y sociocultural, pragmática. Las insuficiencias en las competencias generales se atribuyen a deficientes capacidades comunicativas y expresivas, incluso en la lengua materna, o a escasos conocimientos sobre el tema, hecho que en el caso del español comercial se da con frecuencia.

Los propios estudiantes reconocen el poco dominio de la competencia léxica y gramatical, al igual que la falta de conocimientos generales sobre determinado

tema, como las principales barreras del desarrollo de sus capacidades de expresión e interacción orales. A todo esto se une la actitud generalizada de prejuicio hacia el aprendizaje de las lenguas para fines específicos. El desarrollo de las competencias comunicativas en el marco de una lengua de especialidad les resulta a los estudiantes más dificultoso, de lo que son pruebas las encuestas realizadas en grupos de estudiantes que en la universidad estudian tres lenguas extranjeras. Para la mayoría (70 %) es más fácil estudiar la lengua general que una lengua para fines específicos; la mayoría observa su propio perfeccionamiento mucho más al estudiar la lengua común que la de especialidad (80%) y les resulta más dificultoso mantener una conversación sobre temas específicos que sobre temas generales (70 %).

Para llevar a cabo actividades que mitiguen dichos obstáculos y fomenten el desarrollo de las capacidades expresivas orales, los estudiantes deben realizar actividades de lengua de carácter comunicativo y poner en funcionamiento estrategias de comunicación. En muchas de estas actividades comunicativas de carácter interactivo los participantes alternan su papel de productores y receptores. En las actividades de **expresión oral**, el usuario de la lengua produce un texto oral que es recibido por uno o más oyentes. Algunos ejemplos de actividades de expresión oral pueden ser p.ej. la realización de comunicados públicos (información, instrucciones, etc.) o tareas dirigiéndose a un público (discursos en reuniones o conferencias, presentaciones de ventas, etc.). Todas suponen leer en voz alta un texto escrito, hablar apoyándose en algún texto escrito o en elementos visuales (notas, esquemas, imágenes, gráficos, etc.), representar un papel ensayado o hablar de forma espontánea. En las actividades de **interacción oral el estudiante** construye conjuntamente con los demás interlocutores y, a base de una cooperación con éstos, una conversación en la que de forma alterna actúa como hablante y también como oyente (p.ej. conversación casual, discusión formal, debate, entrevista, etc.). Como hemos visto, la interacción es un acto comunicativo complejo que abarca toda una serie de actividades: comprensión, expresión y construcción de un discurso conjunto. Durante la actividad misma, los estudiantes se ven obligados a adoptar diferentes estrategias, p.ej.: estrategias de turnos de palabras para llevar la iniciativa en el debate, estrategias para consolidar la colaboración en la tarea y mantener vivo el debate, estrategias para contribuir a la comprensión mutua y estrategias para que ellos mismos puedan pedir ayuda a la hora de formular los enunciados. El estudiante produce una amplia variedad de textos orales. Entre los los propios de una clase de español de los negocios figuran principalmente:

- diálogos, conversaciones,
- conversaciones telefónicas / por videoconferencia,
- presentaciones,
- entrevistas de trabajo,

- negociaciones comerciales,
- retransmisión de noticias,
- conferencias, discursos, mesas redondas,
- debates y discusiones públicas, etc.

Por este motivo las actividades de interacción constituyen uno de los mejores modos para desarrollar la capacidad expresiva oral del estudiante.

El enfoque metodológico por el que optemos en la clase de español de los negocios siempre dependerá de las necesidades de los estudiantes. Para eliminar las barreras del desarrollo de capacidades expresivas orales durante el proceso de aprendizaje de lenguas de especialidad, se pueden poner en práctica en el aula diversas actividades que podríamos dividir en dos grupos básicos. Por una parte, son actividades más simples y fáciles de realizar como:

- exposiciones,
- presentaciones,
- diálogos, conversaciones y debates.

De las actividades más complejas – tanto desde el punto de vista del tiempo como de su propia realización – debemos destacar:

- simulaciones y dramatizaciones (que representan la recreación de las posibles situaciones comunicativas y activación de contextos específicos que se pueden dar en ámbitos profesionales),
- estudios de casos (en los que los estudiantes deben presentar la solución a un determinado problema o situación conflictiva),
- proyectos (en los mismos hay que realizar una serie de actividades previas para cumplir una tarea final).

A pesar de requerir un mayor esfuerzo tanto por parte de los estudiantes como por parte de los docentes, éstas actividades suelen ser las más gratificantes al poder observar ambas partes los resultados „palpables“ de un proceso más largo compuesto de diversas actividades parciales.

Por último, la elección de los materiales y recursos didácticos apropiados tiene especial importancia para desarrollar las capacidades expresivas orales de los aprendientes. La implementación de los recursos multimedia y el uso de la tecnología en el proceso de enseñanza ofrecen la ventaja de presentar y activar todos los componentes de una situación comunicativa, permiten poner en práctica estrategias y herramientas que forman parte de la vida profesional cotidiana y transmiten la sensación de encontrarse en situaciones reales. De tal modo se consigue establecer contactos reales entre el aula y el contexto profesional cumpliéndose así el objetivo fundamental de este tipo de aprendizaje.

Conclusión

Una comunicación profesional eficaz es aquella en la que sus participantes son capaces de comprender, formular y expresar de modo adecuado sus pensamientos y, en consecuencia, lograr sus objetivos. Para ello es preciso desarrollar al máximo y de forma integrada las respectivas subcompetencias comunicativas del estudiante. Una correcta y fluida expresión oral, así como una elevada capacidad de interacción, contribuyen significativamente a la eficacia de la comunicación no sólo en los ámbitos profesionales.

Summary

The paper reflects some aspects and practical experience resulting from tuition process of language for specific purposes, namely of business spanish. It underlines the importance of developing the communicative competence and its subcompetencies, especially the capacity of oral expression and interaction of the students of foreign language. At the same time it reflects on the barriers of an efficient communication and presents some didactic approaches to be applied with the aim to eliminate or mitigate those barriers in order to obtain an efficient communication in a professional area.

Bibliografía

- AGUIRRE BELTRÁN, B. (2000), “El español para la comunicación profesional. Enfoque y orientaciones didácticas”. In: *Español para Fines Específicos. Actas del I Congreso Internacional de Español para Fines Específicos*, M. Bordoy, A. van Hooft, A. Sequeros (Eds.), Ámsterdam, noviembre 2000, págs. 34 – 43, http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/ciefe/pdf/01/cvc_ciefe_01_0006.pdf
- FERNÁNDEZ-CONDE RODRÍGUEZ, M. (2005): *La enseñanza de la cultura en la clase de español de los negocios*, Madrid, Arco Libros.
- GÓMEZ DE ENTERRÍA, J. (2001), “Las lenguas de especialidad. Su aplicación a la enseñanza del Español como Lengua Extranjera”. In: *La enseñanza / aprendizaje del español con fines específicos*, J. Gómez de Enterría (Ed.). Madrid, Edinumen, págs. 7 – 18.
- Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/
- PINILLA GÓMEZ, R. (2010), “Tipos de interacción oral y entornos situacionales: una tipología de las actividades de comunicación oral”. In: *Monográficos marcoELE. Didáctica del español como lengua extranjera. Expolingua 2006*, n.10, 2010, págs. 97 – 104, ISSN 1885-2211, http://marcoele.com/descargas/expolingua_2006.pinilla.pdf

VV.AA., *Diccionario de términos clave de ELE*, http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele

RETOS AGRIDULCE-PICANTES EN LA TRADUCCIÓN DE UNA NOVELA MEXICANA

Olivia Narcisa Petrescu

Universidad Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Traducir a Arriaga

La traducción de una novela significa emprender un largo viaje que necesita esencialmente una investigación a fondo. En primer lugar, el traductor precisa acostumbrarse al autor y a su ojo clínico cinematográfico para que pueda dar el paso hacia el mundo de Loma Grande, un pueblo perdido del estado mexicano de Veracruz, cuya historia revelada en *Un dulce olor a muerte* lo convierte en personaje central, atmósfera y voz colectiva que dirige la vida y la muerte de los demás. El camino de la traducción, para que sea significativo, requiere un conocimiento profundo tanto de las costumbres del lugar como del idioma, que es el castellano con matices propios de México. Los referentes literarios apuntan hacia una atmósfera general que recuerda el aire de *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, mientras que los personajes que pueblan Loma Grande pertenecen más a la Comala de Rulfo, entre sus apetencias de derrame de sangre y sueños furtivos causados por el bochorno, la muerte y otros dolores en vida. Más aun, la ambientación y las voces resultan familiares para los lectores de otra novela firmada por el mismo Arriaga, titulada *Los tres entierros de Melquiádes Estrada*. De hecho, todos los vínculos aluden a obras muy conocidas que exploran ambientes rurales, cuyos dramas e historias demuestran ser universales, aunque pertenezcan culturalmente a espacios distintos.

Traducir los elementos culturales

La traducción de los elementos culturales se plantea como un proceso complejo que supone un enfoque funcional y dinámico, e incluye a menudo escollos en la comprensión total de textos de literatura o cultura en cualquier lengua extranjera. Ante todo, cabe señalar la correspondencia escasa entre la cultura mexicana y la cultura rumana. Está claro que la lejanía cultural entre las dos civilizaciones se pone de manifiesto en la dificultad de encontrar equivalencias a cualquier elemento lingüístico castizo. Difícilmente se puede hablar de una visión unitaria y correcta de una cultura por parte de la otra, a pesar del fondo latino antiguo, transmitido en épocas muy distintas por el *castellano* en una parte, y por otra, a través del latín vulgar. Asimismo, observamos que muchos signos culturales son inexistentes en la otra cultura, dado el entorno autóctono distinto: en la parte central de México

se distingue el substrato cultural maya, zapoteca, otomí, mixteca, huasteca, azteca, entre muchos, mientras que en el territorio rumano, más uniforme y reducido, contamos con escasas reminiscencias sedimentadas de la cultura tracia del norte (geto-dacia), romana, eslava, austro-húngara, turca, etc.

En segundo lugar, aunque nos referimos a un género literario que suele ser bastante flexible, el de la novela, cuyos elementos lingüístico-ficcionales pertenecen, desde el punto de vista de su naturaleza –metáforas, otras figuras de estilo, aspectos propios de la narración– al mismo ámbito, tanto en la texto original (TO) como en el texto meta de la traducción (TM), sin embargo, el registro socio-cultural y las técnicas expresivas varían considerablemente. En este sentido, se dan diferencias incluso entre el castellano ibérico y el de México, lo que, a veces, entorpece el proceso de comprensión y búsqueda lingüística, puesto que el idioma rumano carece de cualquier variedad de «ultramar».

Otro factor que se debe tener en cuenta es la relevancia de los elementos culturales respectivos en el conjunto del texto, o sea, si éstos desempeñan o no alguna función expresiva real o reflejan meros detalles de atmósfera local. Es verdad que el lenguaje es universal, aunque abarque maneras infinitas de relacionarse con el universo, pero, tal como insisten Nord (1994) y Agar (1992), cada manifestación textual depende, además de su material lingüístico, de las convenciones y normas de cada cultura. En este caso los autores citados aluden a cuatro funciones esenciales que suponen diferencias significativas.

FUNCIONES	DIFERENCIAS ENTRE TO y TM en relación con lo siguiente:
Función fática	Saludos, fórmulas de tratamiento, uso de nombres propios Silencios, pausas convencionales, muletillas conversacionales
Función referencial	Acontecimientos, objetos, fenómenos, hechos, celebraciones sociales Maneras de vivir, comer, vestirse
Función expresiva	Sentimientos, valores éticos y morales verbalizados
Función apelativa	Mecanismos de persuasión, retórica y tomas de postura

Tabla nº1. Funciones del lenguaje y diferencias culturales en la traducción

Antes de proceder a las propuestas de clasificación de los elementos que configuran, a nivel del idioma, la cultura mexicana de la novela, plantearemos brevemente la finalidad de la traducción. Según Luciano Nanni (1991), cualquier elemento socio-cultural determina y moldea otras tres *voces* obligatorias que actúan como filtros de comprensión, más exactamente, la del autor, la de la obra y la del lector. A primera vista, si aplicamos dichos filtros a la traducción de la novela de Arriaga, observaremos que tanto la cultura mexicana del autor como la de la obra en sí influyeron considerablemente sobre el TM, mientras que la cultura lingüística rumana de acogida ejerció un peso menor a nivel lingüístico, debido a la aclimatación (de)limitada del lector rumano a la atmósfera. Sin duda alguna,

la intención del traductor y la finalidad de la obra traducida han sido lograr, de la mejor manera posible, adentrarse en el pintoresco mundo mexicano y revivirlo en otra lengua con sus hablantes y sus inquietudes para que el lector rumano siguiera con fascinación el hilo narrativo, aun sin darse cuenta de los obstáculos que suponía el trasvase lingüístico.

En los estudios de traductología, el término *culturema* ha adquirido significados parecidos entre sí y muchas aportaciones teóricas en los últimos cincuenta años, cada una reflejo de las tendencias de investigación a lo largo de las épocas correspondientes. La relación entre lengua y cultura fue definida por Humboldt a principios del siglo XIX, y consistía en el encaje de cada cultura dentro del universo semiótico de cierta comunidad que compartía los mismos idiomas y formas de pensar. Una analogía semejante pertenece al área pluridisciplinaria de análisis que reúne antropología, sociolingüística y psicología. Evidentemente, no hay una relación unívoca entre lengua y cultura, ya que dentro de la misma lengua se pueden dar comunidades diferentes, como es el caso del español y la mayoría de las culturas hispánicas. En cambio, lo que sí cabría examinar es si el alcance de la noción y su integración teórico-metodológica incumben más en los campos en torno a la lingüística y cuáles de ellos (lexicología, fraseología, pragmática) o más bien dominios como la antropología, la sociología, la morfología de la cultura o, simplemente, la traductología. Amparo Hurtado Albir recoge en su libro (2004: 614) diversas teorías y propuestas para ese último tema, de las cuales destacamos las consideraciones siguientes.

En la década de 1960, Catford aludía a la *intraducibilidad cultural* cuando el elemento de la TO no podía encontrar ninguna forma en la TM. En los años 1980, se puso en circulación el término de *giro cultural* (*cultural turn*, cfr. Bassnett y Lefevere), que indicaba la fuerte relación social entre los contextos culturales y la traducción, reivindicando la última como un proceso de *comunicación intercultural*. (Berenguer (1997:126), Reiss y Vermeer (1984), Witte (1987), Hewson-Martin (1991), Katan (1999) etc.). Así pues, la traducción interviene como mediadora entre las dos culturas distintas y, por consiguiente, el traductor debe estar muy acostumbrado a ambas, para poder afrontar el entramado cultural a todos los niveles. El problema se complica si esa familiarización supone una profundización en una atmósfera extraña, antigua o futura, pero peculiar, fenómeno que implica adecuaciones de lengua implícitas, fórmulas obsoletas o incluso usos fraseológicos, pragmáticos y semánticos totalmente diferentes de los actuales¹.

¹ Por ejemplo, el Grupo GILTE de la Universidad de Granada, especializado en la investigación de los culturemas actuales, elaboran un *Diccionario Interlingüístico e Intercultural* en más de 10 lenguas, mediante el estudio de fraseologismos, paremias, palabras culturales, canciones, refranes, retahílas, partiendo únicamente de sus usos contemporáneos en los medios de comunicación.

El origen de la definición del término *culturema* no resulta del todo claro. Algunos autores lo atribuyen a Nord (1997: 34), otros a Osakaar (1988) y, en lo que nos atañe, coincidimos con otras opiniones, incluidas las de Nord, Mayoral Asensio o Hurtado Albir cuando afirman que se debe a Vermeer (1983: 8): *Un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A*. Otra estudiosa rumana insiste en una definición más práctica y detalla que el culturema sirve para designar un enunciado portador de información cultural o una unidad cultural de tamaño variable en el TO y que tiene que identificarse en el TM bajo forma/tamaño variable. (Georgiana Lungu Badea: 2001). Nosotros añadiríamos que la noción indica la especificidad cultural de un país o región o simplemente de cierto ámbito cultural, siendo una unidad de comunicación, con estructura semántica y pragmática compleja y relevante para dicha comunidad y cuya traducción requiere un estudio y estrategia adecuados en cada caso.

Clasificación de los culturemas

Una de las cuestiones que se plantean a la hora de traducir es la creación de una tipología (y, en consecuencia, sería muy conveniente la creación de diccionarios consistentes de culturemas) que destaque los principales rasgos diferenciadores agrupados según sus temas y naturaleza. Nida ([1945]1975) propuso cinco áreas distintas, retomadas por Margot (1979), que son las siguientes: diferencias de ecología; cultura matemática; cultura social; cultura religiosa y cultura lingüística. La iniciativa era meritoria entonces, aunque hay apartados coincidentes: por ejemplo, la cultura religiosa no tiene cabida si no forma parte de la cultura social, mientras que la cultura lingüística podría abarcar a todas ellas.

Vlakhov y Florin (1970) definieron el concepto de *realia*, refiriéndose a los elementos textuales que indican el color local, y señalaron cuatro tipos: geográficos y etnográficos; folclóricos y mitológicos; objetos cotidianos y elementos socio-históricos. Esta clasificación se centra demasiado en los elementos psico-antropológicos y de índole socio-histórica, dejando de lado el sistema semiótico supuesto por la comunicación cultural. También faltan los valores éticos y morales ideológicos actuales.

De todas maneras, se abrieron espacios de debate que han culminado en la clasificación de Newmark (1988/1992: 133 – 146) en torno a las *palabras culturales extranjeras* –idéntica terminología a la de Nida–, que destaca las diferencias en los campos: ecología (flora y fauna); cultura material (objetos, productos, artefactos); cultura social (trabajo, ocio); organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos y conceptos (políticos, administrativos, religiosos, artísticos); hábitos y gestos. Sobre todo, los dos últimos nos parecen una novedad notable, porque introducen tanto un dominio abstracto relacionado con la semiótica del

pensamiento de cada cultura como un fundamento para-lingüístico, imprescindible para cualquier lengua.

Más adelante, Katan (1999: 45 – 47) clasificó las diferencias surgidas de la información cultural según los factores siguientes: el entorno; la conducta; las capacidades, estrategias y habilidades para comunicarse; los valores; las creencias y la identidad. Su propuesta resulta compleja, aunque hay niveles que no son del todo independientes, ni están totalmente definidos, de manera que la conducta no está motivada por las creencias de una cultura ni por sus valores, mientras que la identidad representaría la quintaesencia de todos y no una categoría aparte. Sin embargo, el autor señala con razón que los valores se distribuyen heterogéneamente dentro de la misma comunidad, siendo compartidos de manera distinta por cada estrato social. Por último, destaca el estudio de Molina (2006) que, al analizar la novela *Cien años de soledad*, de García Márquez y su traducción al árabe, construyó un sistema de diferencias culturales basado en los pilares del medio natural; el patrimonio cultural; la cultura social (hábitos, organización) y la cultura lingüística.

Como corolario, Nida (1975) indica que la frecuencia de uso del *vocabulario cultural* dentro de cualquier comunidad es proporcional a la relevancia que tiene el ámbito correspondiente para dicha cultura; además, constan consecuencias y cambios lingüístico-semánticos sustanciales a raíz de fenómenos sociales tales como catástrofes, conquistas, guerras etc. Por lo tanto, en cada idioma se pueden distinguir léxicos «del lugar» altamente especializados, desde el punto de vista terminológico, que cada cultura ha desarrollado por necesidad y por defecto: el léxico del desierto en árabe, el léxico del frío y de la nieve en los países septentrionales, el léxico de la tauromaquia en español, etc.

Para concluir, la clasificación diseñada por Molina Martínez (2006: 78 – 79) citada por Lucia Luque Nadal, alude a las características siguientes: a) los culturemas son contextuales y surgen en el seno de una transferencia cultural entre dos culturas A y B, y esa relación no se aplica a ninguna otra lengua o cultura C; b) la activación de los culturemas, simples o complejos, se refiere a la correspondencia real que se da entre ellos y alguna idea, algún objeto, hábito, actividad o emoción típica, con los que la sociedad descrita se identifica en un momento determinado, concediéndoles valor simbólico, a título de guía, referencia o modelo de (inter) acción-interpretación; c) las fuentes son innumerables y reflejan el aprendizaje de la sociedad correspondiente, desde textos religiosos, hasta chistes y refraneros, pero también en la literatura, el arte y los medios de comunicación, y d) existen culturemas regionales, nacionales y urbanos, y otros supranacionales o universales que quizás se remontan al subconsciente colectivo defendido por Jung.

Estrategias y técnicas de traducción

En lo que respecta a los procedimientos de traducción utilizados, las propuestas de los autores citados se parecen bastante en metodología, aunque no hay

una terminología unificada para el análisis de los corpus. Al estudiar las técnicas implícitas, Vlahov y Florin (1970) acuñan seis modos de traducir los *realia*: transcripción, calco, traducción aproximada mediante generalización, formación de neologismos y traducción descriptiva. Independientemente de los procedimientos de traducción indicados, creemos que el traductor debe proponer un TM fiel al TO, en términos de atmósfera local, pero sin que la traducción se base en efectos muy extraños. En otras palabras, hay matizaciones inherentes al acto traductor² que rodean al tipo de texto y su finalidad (si se trata de obras de teatro o infantiles no se pueden utilizar notas, depende si son o no obras divulgativas, etc.); la importancia de cada elemento cultural en la cultura de origen y su grado de confianza y relevancia lingüística (novedad, referencialidad y uso futuro) en la cultura meta; las características del lector, su motivación y nivel cultural –bastante difícil de valorar, ya que la mayoría de las traducciones suelen dirigirse a un público general–.

De hecho, Newmark (1998) describe un factor contextual inédito de la traducción, el marco³, y aquí se plantea el asunto delicado del reconocimiento general de una traducción, si ésta es o no validada, y por quién, ya que intervienen lectores, editores, autores y técnicas muy distintas en la transposición. El mismo autor indica doce procedimientos de uso, de los cuales se pueden destacar⁴ el préstamo; el equivalente cultural; la neutralización (cuando se proporciona la explicación del referente cultural); la traducción literal; la naturalización (se trata de adaptar la pronunciación, ortografía y morfología del TM); el análisis componencial; la supresión; el doblete (combinación de técnicas); las paráfrasis, notas y glosas. Por su parte, autores como Hervey y Higgins⁵ emplean la noción de *filtro cultural* ya introducida por House (1986), utilizando, mediante una escala, varios niveles técnicos según el distanciamiento/acercamiento entre TO y TM y emplean los siguientes términos en la traducción: exotismo; préstamo cultural; calco; traducción comunicativa y traslación cultural.

En el presente trabajo emplearemos una clasificación propia, en función de los sentidos gustativos más apreciados en la cultura mexicana: dulce, agri-dulce, agrio y picante, en una jerarquía hecha a propósito para ilustrar los diferentes grados de dificultad supuesta por los elementos señalados y dejando en segundo plano el método de traducción aplicado. Tal como afirma Montanari (2006)⁶, el órgano del gusto no es la lengua, sino el cerebro, un órgano determinado cultu-

² V. Newmark (1988/1992: 145).

³ Para Katan (1999) el marco tiene un carácter cognitivo y simboliza una representación mental de situaciones que sirven para categorizar la experiencia del individuo.

⁴ Apud Hurtado Albir (2004), op. cit., p. 611.

⁵ Ibid.

⁶ Apud Rodríguez Abella (2008: 47).

ralmente, a través del cual se aprenden y transmiten los criterios de aceptación y reconocimiento, acepción coincidente con la de Newmark, cuando sostiene que la comida es la expresión más delicada e importante de la cultura nacional. Sin duda alguna, el estilo novelístico de Arriaga refleja una prosa muy sensual y rápida, con personajes expresivos e intensos, como los sabores siguientes, tan relevantes para la comunidad de Loma Grande.

A. DULCE

Aquí hemos incluido ejemplos de elementos culturales de dificultad baja y sus respectivos procedimientos de traducción, marcados tras cada ejemplo en negrita. En general, indicamos las funciones referenciales, según las teorías de Nord.

p. 9	[...] el gorjeo de tantas <i>chachalacas</i>	[...] ciripitul atător <i>chachalacas</i>	p. 7
------	--	---	------

Préstamo puro + nota. Incluimos una nota descriptiva que detalla el ave galliforme de plumaje café verdoso y vientre blanco, voladora, de carne comestible. Había un término acuñado generalizador en rumano «bibilică» (gallina de Guinea), pero lo evitamos para resaltar el exotismo de la denominación.

p. 39	Varios, conmovidos, les regalaron puercos, gallinas y <i>guajolotes</i> .	Mai mulți, impresionați, le-au făcut cadou porci, găini și <i>curcani</i> .	p. 41
-------	---	---	-------

Término acuñado: al tratarse del pavo en versión mexicana, elegimos su correspondiente en rumano, sin matizar el americanismo. Lo mismo ocurre con la variación *puerco/cerdo*, cuyo significado es idéntico en los dos textos.

p. 23	Carmelo se sacudió el brazo izquierdo para quitarse de encima un <i>chapulín</i> [...]	Carmelo și-a scuturat brațul stâng ca să-și scoată un <i>cosaș</i> [...]	p. 25
-------	--	--	-------

Generalización: en realidad, es una especie de segador o cigarra, que en rumano recoge un término general conocido. A través de la generalización se pierde el potencial gastronómico del animal, muy popular en México, cuyo uso y denominación se remontan a la comunidad náhuatl. A estas alturas, destacamos que la versión sugerida en el diccionario rumano es «lăcustă», que pertenece a la misma familia de los saltamontes, pero que es más grande y voraz, por lo cual no nos parece correcta su utilización.

p. 23	[...] hasta cobijarse bajo la sombra de un <i>huizache</i> alto.	[...] până când s-au adăpostit la umbra unui <i>huizache</i> înalt.	p. 25
-------	--	---	-------

Préstamo puro + nota descriptiva: una especie de acacia mexicana, lat. *Acacia farnesiana*.

p. 36	– No estaban en su casa –contestó–, los fui a hallar cortando <i>tunas</i> en el Bernal.	– Nu erau acasă, – a răspuns – abia i-am găsit, tăind <i>nopali</i> la Bernal.	p. 38
-------	--	--	-------

Calco + nota + particularización: de la familia de las Cactáceas, denominada higuera de Indias, tiene higos cuya pulpa es comestible. El equivalente popular rumano «limba-soacrei» no refleja exactamente el mismo tipo de cactus, por lo tanto, consideramos más oportuno el calco.

p. 15	Jacinto Cruz, matancero de reses y enterrador en el <i>cementerio</i> del pueblo.	Jacinto Cruz, <i>măcelar la abator și grogarul satului</i> .	p. 15
-------	---	--	-------

Equivalente acuñado + descripción / reducción. La profesión explica perfectamente el oficio desempeñado, por ello utilizamos el equivalente acuñado «măcelar» (carnicero) al que añadimos el lugar del oficio «abator» (*matadero*). En el segundo caso, operamos una reducción del lugar (*cementerio*) para evitar la redundancia.

p. 16	Le pusieron debajo un <i>petate</i> [...]	I-au așezat dedesubt un <i>petate</i> [...]	p. 16
-------	---	---	-------

Préstamo puro + nota descriptiva: etimológicamente proviene de la lengua azteca, donde se denominaba *petatl* cualquier estera, muy utilizada en los países tropicales.

p. 32	– ¿Y si le inyectamos <i>chinguere</i> ?	– Și dacă îi injectăm <i>chinguere</i> ?	p. 34
-------	--	--	-------

Préstamo puro + generalización. La nota se refiere a cualquier aguardiente de baja calidad o muy común.

p. 18	La viuda Castaños <i>desescamaba</i> unas <i>tilapias</i> que le habían regalado	Văduva Castaños <i>curăța de solzi niște tilapias</i> pe care îi primise cadou [...]	p. 18
-------	--	--	-------

Descripción + préstamo / adaptación cultural. Una curiosidad del rumano es la inexistencia de un verbo como «desescamar», por lo tanto lo parafraseamos con «quitar las escamas», técnica que sugiere la descripción de la costumbre de cocina. A continuación, al no haberse encontrado un equivalente adecuado para dicho pescado, se ha utilizado el préstamo combinado con la generalización incluida en una nota (pez muy voraz, de la familia de los *Cicladas*) o, en otros contextos posteriores, la adaptación cultural que alude a un pescado parecido «caras de mare».

p. 57	Remolinos de <i>jejenes</i> y mosquitos flotan en el aire inmóvil y quemante.	Vârtejuri de <i>jejenes</i> și țânțari plutesc în aerul nemișcat și dogorător.	p. 59
-------	---	--	-------

Préstamo puro + nota + particularización que describe una especie de mosquito de América cuya picadura es muy irritante. Como el término acuñado «țânțar» se había utilizado una vez, el préstamo resultaba conveniente para dicho contexto.

B. AGRI-DULCE

La categoría reúne los ejemplos de dificultad mediana, que han requerido una adaptación mayor en el TM. En este sentido, nos centramos más en las funciones referenciales y expresivas.

p. 39	[...] mandó llamar –en cambio– a los dos evangelistas que radicaban en el <i>ejido</i> Pastores.	[...] și – în schimb – a trimis să-i cheme pe cei doi evangheliști care se stabiliseră în <i>comuna</i> Pastores.	p. 37
-------	--	---	-------

Adaptación neutra. El establecimiento denominado «ejido» varía por cada estado y región. En México se conoce como ejido a las propiedades rurales de uso colectivo que todavía existen. En Rumanía, semejante agrupación territorial («C.A.P») ya no existe desde la época de la dictadura comunista, por lo tanto optamos por un léxico neutro que indica casi una traslación cultural. Como significado, la palabra rumana refleja varios pueblos y propiedades rurales que comparten la misma división administrativa.

p.11	Era Justino Téllez, <i>delegado ejidal</i> de Loma Grande.	Era Justino Téllez, <i>reprezentant teritorial</i> din Loma Grande.	p. 9
------	--	---	------

Adaptación neutra

p. 19	Todos deseaban estar [...], olisquear el cadáver, hurgar en la pena ajena.	Toți doreau [...], să se afle acolo, zgândăreau cuțitul în rana altuia.	p.19
-------	--	---	------

Equivalente acuñado

p. 74	– Ándale pues –dijo– me voy a callar, sólo quiero hacer una última pregunta.	– Păi bine, atunci – zise – o să tac, vreau numai să pun o ultimă întrebare.	p. 76
-------	--	--	-------

Creación discursiva. *Ándale* como *órale* son locuciones verbales típicas, y, como curiosidad, señalamos el uso de «le» neutro⁷ que abunda en el habla familiar. El significado es contextual, a veces apelativo, y anima a la acción, mientras que otras veces es una exhortación o, simplemente, la afirmación de algo: ¡eso es! , ¡claro! en nuestro caso.

p. 19	– <i>Quiubo</i> paisanos, ¿por qué tanto alboroto?	– <i>Ce s-a întâmplat, fraților</i> , de ce atâta gălăgie?	p. 23
-------	--	--	-------

Creación discursiva. Esa interjección expresa un popular y extendido saludo familiar o amistoso de bienvenida afectuosa, pero al tratarse de la policía rural y de una trama de homicidio, hemos preferido la fórmula «qué pasa, hermanos» en rumano, lo que indica una creación contextual discursiva.

⁷ Olga Fernández Soriano, *Los pronombres átonos*, Madrid: Taurus Universitaria, p. 20: la misma opinión la comparten Blecua, Alcina y Kany; en la misma categoría se inscriben los verbos *ándale*, *córrale*, *camínele*, e incluso aparece en interjecciones: *újule*, *úpale*.

p. 22	– ¿Qué pasó <i>animal de uña</i> ? – Aquí nomás, <i>animal de pezuña</i> .	– Care-i treaba, animal cu <i>gheare</i> ? – Păi, ce să fie, animal cu <i>copite</i> .	p. 24
-------	---	---	-------

Creación discursiva de expresiones fáticas, respetando el mismo juego de palabras del TM.

p. 52	[...] le preguntó a Lucio Estrada por el precio que la <i>CONASUPO</i> pagaba por tonelada de sorgo.	[...] l-a întrebat pe Lucio Estrada prețul pe care îl plătea <i>CONASUPO</i> pentru tona de sorg.	p. 54
-------	--	---	-------

Préstamo puro + ampliación mediante la nota que explica el acrónimo de Compañía Nacional de Subsistencias Populares, una especie de empresa agraria estatal.

p. 74	Un ratón pasó corriendo por encima de la mesa, cogió un pedazo de <i>tortilla</i> abandonado [...]	Un șoarece trecu în fugă pe masă, luă o bucată de <i>tortilla</i> lăsată [...]	p. 77
-------	--	--	-------

Préstamo puro. El falso amigo refleja una de las pocas situaciones donde no proporcionamos notas explicativas, porque las diferencias gastronómicas entre el castellano peninsular y el de ultramar no dan lugar a ninguna deficiencia grave de comunicación. Parece que los aztecas preparaban ya antes de la conquista española varios tipos de tortillas; sin embargo el autor se refiere a la más difundida por México, que es la tortilla de maíz o trigo, con harina y agua.

p. 69	Su madre, al verla tan mortificada, quiso aliviarle la desazón plantándole compresas de <i>toloache</i> sobre las sienes.	Maică-sa, când a văzut-o atât de îngrozită, a vrut să-i aline nelineiștea punându-i comprese cu <i>toloache</i> pe la tâmple.	p. 71
-------	---	---	-------

Préstamo puro + nota / término acuñado. La nota detalla que la planta pertenece al mismo género que el estramonio, y que es una de las plantas medicinales más utilizadas por los aztecas, dadas su propiedades psico-activas, analgésicas y alucinógenas. Ulteriormente, encontramos una planta de la misma familia en rumano «ciumăfaia» (*Datura stramonium*), que podría haber funcionado felizmente en el TM en lugar de «toloache» (*Datura ferox*), sin la resonancia local, pero con más acierto lingüístico.

C. AGRIO

La presente clase abarca las licencias literarias, los coloquialismos, palabrotas y vulgarismos que contienen elementos erróneos gramaticalmente en el castellano estándar. La complejidad de la traducción reside en la dificultad de encontrar un equivalente expresivo o apelativo en rumano, que suele regirse por normas gramaticales y culturales (cortesía, usos verbales socialmente aceptados) distintas. Sin embargo, la solución propuesta no debe tampoco deformar excesivamente el

TM, aunque no pueda reflejar fielmente las licencias o errores gramaticales, con fines irónicos o sarcásticos.

p. 23	– Ahhh Justino, <i>si serás cabrón</i> .	– Ah! Justino, <i>chiar că ești un ticălos</i> .	p. 24
-------	--	--	-------

Creación discursiva + adaptación funcional

La propuesta de traducción trata de revelar el mero sentido comunicativo que desgraciadamente no hunde tanto los personajes en su incultura.

p. 23	– ¿Se murió o <i>la murieron</i> ?	– A murit <i>sau au omorât-o</i> ?	p. 25
-------	------------------------------------	------------------------------------	-------

Adaptación neutra. El rumano no permite semejante transitivización del verbo, por consiguiente optamos, por el verbo «a omori» cuyo significado es matar.

p. 22	– <i>Pos nada compita</i> , que me amanecí con hartas ganas de saludarte.	– <i>Păi, mai nimica</i> , colega, m-am trezit c-un chef nebun să te salut.	p.24
-------	---	---	------

Creación discursiva + adaptación funcional. «Pos» reemplaza el «pues» en su calidad de cobran difícilmente el mismo color local en rumano, por consiguiente, respetamos el estilo medio familiar, medio irónico, haciendo uso de palabras funcionales.

p. 55	– ... iba yo en bicicleta sin prender la luz cuando oí a alguien [...]. Encendí el « <i>sporlain</i> » [...]	– mergeam eu pe bicicletă, fără să aprind lumina când am auzit pe cineva [...]. Am aprins « <i>sporlain</i> »-ul [...]	p. 57
-------	--	--	-------

Préstamo puro. No podía faltar una deformación del *spanglish*, el difundido dialecto castellano-inglés; intuimos que se trataba del modelo «sportline», cuyo nombre no pronuncia correctamente el personaje rural.

p. 60	[...] su madre nunca <i>se matrimonió</i> .	[...] maică-sa care niciodată nu și-a <i>pus pirostriile pe cap</i> .	p. 62
-------	---	---	-------

Adaptación funcional. La inexistencia de un verbo reflexivo para «matrimoniar» y el contexto de uso sugieren un tono más burlón e irónico que el habitual, motivo por el cual respetamos el mismo registro en rumano.

p. 53	– [...] ahora nos vamos a dedicar al « <i>bisnes</i> » de la pescada.	– [...] acum. Ne vom ocupa cu « <i>bisnisul</i> » pescuitului.	p. 55
-------	---	--	-------

Calco. Señalamos el intento de rumanización de una palabra inglesa que en el TO revela su pertenencia a un *spanglish* deformado, con el propósito de obtener el mismo efecto irónico.

D. PICANTE

Sería la categoría que define al espíritu mexicano por excelencia. Entre el fervor pasional y los sabores extremos de la jerga mexicana, hemos ilustrado aquí los ejemplos más interesantes para la traducción y cuya función, sobre todo expresiva, nos ha costado más ingenio y trabajo lingüísticos.

p. 23	– La murieron... y a la malaqueña: le zamparon un cuchillo en la mera espalda.	– Au omorât-o... și într-un mod tâlhăresc: i-au vârât cuțitul chiar pe la spate.	p. 25
-------	--	--	-------

Creación discursiva + descripción. El significado se explica justo después de la frase, que corresponde a una expresión jergal nacional. Como la traducción literal no resultaba nada expresiva, nuestra variante sostiene más el discurso y la traducción comunicativa.

p. 54	– <i>Pinche sorgo</i> –intervino Torcuato–, de haber sabido que lo pagaban a trescientos cincuenta, ni para qué lo siembro.	– <i>La naiba</i> cu sorgul – a intervenit Torcuato – să fi știut că îl plătesc cu trei sute cincizeci, nici nu mă oboseam să semăn.	p. 56
p. 24	– <i>Pinche gente compa</i> –prosiguió Lozano–, no se civiliza, todavía se matan por <i>pendejadas</i> .	– <i>Oameni de nimic, frate</i> – a adăugat Lozano –, nu se civilizează, încă se mai ucid pentru <i>tâmpenii</i> .	p. 26

Creación discursiva + adaptación cultural. Al tratarse de voces malsonantes, otra vez recurrimos a una traducción funcional, que explica el significado y se aleja de la forma, indicando casi una traslación cultural. «Pinche persona» en español designa una persona que presta servicios auxiliares en la cocina, pero como adjetivo mexicano significa «despreciable». «pendejo», y equivale al «mentecato» en el DRAE, es decir, muy torpe.

p. 25	–Fíjate que no se puede. – <i>No friegues</i> –reposo Carmelo.	– Uite că nu se poate. – Nu mă 'nerva – a replicat Carmelo.	p. 27
p. 25	–Compita ¿para qué <i>fregados</i> te metes en asuntos que no te incumben?	– Colega, de ce <i>Dumnezeu</i> îți bagi nasul acolo unde nu-ți fierbe oala?	p. 28

Creación discursiva + adaptación funcional. El rumano no acepta igual que el castellano las invectivas en la lengua hablada, por ello, nuestra elección es más suave que el registro empleado por el TO. Por lo general, «fregada» indica una mala y difícil situación, aunque su significado resulta polisemántica, ello sirve para moldear el fastidio y enfado del locutor, muy parecido a la «chingada», que representa el colmo de la grosería.

p. 25	– <i>No chingues</i> , Carmelo, mejor deja las cosas como están.	– Nu <i>glumi</i> , Carmelo, mai bine lasă lucrurile așa cum sunt.	p. 27
p. 52	–Ya ni la <i>chingan</i> [...] con esos precios no vale la pena cosechar.	– <i>Își bat joc</i> [...] la prețurile astea un merită să recoltezi.	p. 54
p. 73	[...] mata a ese <i>hijo de la chingada</i> ...	[...] omoară-l pe ticălosul ăsta dat naibii...	p. 75

Creación discursiva + adaptación

p. 38	Deseó largarse de ahí, [...] <i>mentarle la madre a la madre</i> de Adela, empujarla y gritarle que lo dejara en paz.	Dorea să dispară de acolo, [...] <i>s-o bage în mă-sa</i> pe mama Adelei, să o împingă deoparte și să îi strige să îl lase în pace.	p. 40
-------	---	---	-------

Término acuñado en la jerga rumana. Debemos confesar que estamos solo parcialmente de acuerdo con semejante variante bastante vulgar en rumano, que respeta el significado de la expresión mexicana, pero resulta bastante fuerte en el TM y que aventaja claramente al TO.

p. 56	– [...] ese cabrón del Gitano se la pasaba <i>chuleándome</i> mi cuchillo...	– [...] ticălosul ăla de Țigan încerca tot timpul să-mi <i>șterpească</i> cuțitul. (opción incorrecta) – [...] ticălosul ăla de Țigan tot timpul <i>îmi lăuda</i> cuțitul. (opción correcta)	p. 58
-------	--	---	-------

Término acuñado + reducción. A primera vista, un lector peninsular entendería el verbo como un sinónimo coloquial de «robar» (hurtar, birlar), lo que ha sido nuestra primera opción también, pero que es, en definitiva, un falso amigo. Para los mexicanos, «chulear» significa *elogiar*, solución encontrada mucho después y que, desgraciadamente, carece de equivalente coloquial en rumano, por lo que recurrimos a la reducción del registro y no del significado.

p. 53	– [...], como que desde hace tres días quiere soplar un <i>vientecito huasteco</i> .	– [...], că parcă de trei zile vrea să bată un <i>vânticel huastec</i> .	p. 56
-------	--	--	-------

Calco + nota descriptiva para uno de los sintagmas más difíciles de captar semánticamente; en la nota especificamos que los huastecos son un pueblo indígena precolombino de México, conquistados por los aztecas, los cuales habitan principalmente los estados San Luis Potosí, Hidalgo, Veracruz y Tamaulipas. La indicación del autor se refiere a un punto cardinal del noroeste y oeste, pero queda poco definida por no haber encontrado todas las referencias en mapas actuales.

p. 63	Hurgó dentro de una caja, sacó una lata de atún, otra de <i>chicharos</i> , un frasco de mayonesa, uno de <i>chile chipotle</i> y una bolsa de pan <i>Bimbo</i> .	A cotrobăit într-o cutie, a scos o conservă de ton, alta de <i>merlucius</i> , un borcan de maioneză, unul de <i>chili chipotle</i> și o pungă cu pâine <i>Bimbo</i> .	p. 65
-------	---	--	-------

Particularización + calco / préstamo puro + nota amplificadora. La entera descripción de ingredientes y el imaginado deleite del paladar convierten el acto de la traducción en una experiencia casi gastronómica. «Chicharro» podría denominar el chicharrón (residuos de las pellas de cerdo) o, en femenino, otro tipo de *chapulines*; sin embargo, en el caso señalado hace referencia a un tipo de pescado, indiferenciado en el diccionario. Consecuentemente, elegimos en rumano un término acuñado «merlucius» de que es de lo más parecido al original, en cuanto

al aspecto. Con «chile chipotle» añadimos una nota para el calco, y la variación de origen náhuatl, *chipotle*, que indica el tipo de ahumado; mientras que para el *pan Bimbo* optamos por el préstamo acompañado por una nota amplificadora que indica el pan de molde de una marca comercial determinada.

p. 57	<i>Noche. El calor parece no otorgar tregua alguna. Tampoco el polvo. Calor y polvo se untan en los cuerpos. Las pieles sudan tierra.</i>	<i>Noapte. Căldura pare să nu acorde niciun răgaz. Nici praful. Căldura și praful se îmbibă în trupuri. Pielea transpiră pământ.</i>	p. 59
-------	---	--	-------

Creación discursiva + adaptación cultural.

A propósito del sabor picante, uno de los más intensos de todo México, concluiremos con dos olores que, aluden a referentes culturales polifónicos y que en sí, representan la cumbre de los culturemas mexicanos. La primera es el bochorno como sensación universal, cuya traducción ejemplificada anteriormente representa más bien una adaptación comunicativa que una mera transposición exótica. El segundo, ejemplificado desde el título mismo a lo largo de toda la novela en diversas manifestaciones, relata la actitud mexicana ante la muerte a través de una diversión irónica o sarcasmo. A diferencia de las costumbres conmemoradas por otros pueblos, el fallecimiento de una persona provoca frenesí, curiosidad, tumulto colectivo, que aquí llega hasta la sobreexcitación incluso de los animales, que acaban devorando al ser humano, lo que para el lector rumano, además de parecer orgiástico, puede desviar el entendimiento de una ceremonia mortuoria.

5. CONCLUSIONES

De todos los elementos culturales analizados, aunque el corpus examinado representa solamente la mitad de la novela mexicana, observamos que los procedimientos de la traducción han sido muy diversos, destacando los siguientes: la adaptación neutra, la creación discursiva y la adaptación funcional, el préstamo puro acompañado por notas, la descripción, la generalización y la particularización. En cuanto a los porcentajes de uso, están bastante equilibrados, el carácter específico de la novela condiciona un equilibrio en la traducción entre el préstamo puro y las notas, por una parte, y la creación discursiva y la adaptación funcional, por otra.

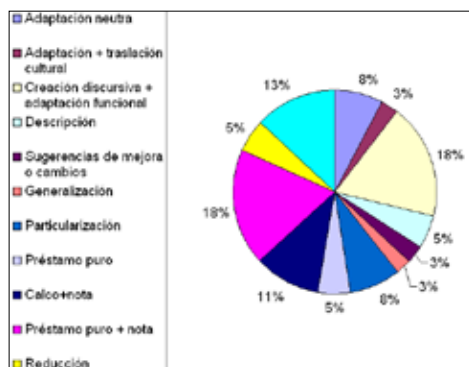


Tabla n° 2. Técnicas de traducción utilizadas en *Un dulce sabor a muerte* de Guillermo Arriaga

Por un lado, la técnica de los préstamos, utilizada sobre todo en la parte DULCE –flora, fauna, hábitos sociales, referentes culturales–, logra transmitir el exotismo propio de la novela y su color local, mientras que, mediante las adaptaciones funcionales y las creaciones discursivas, presentes mayoritariamente en la categoría de PICANTE –jerga mexicana, modismos, licencias literarias–, el lector del TM puede sentir a flor de piel en rumano cómo piensan y actúan los habitantes del mundo dibujado por Arriaga. Seguramente, dentro de unos años, dicha traducción requerirá unas adaptaciones –ya hemos averiguado algunas sugerencias de mejora y cambio–, según como la sociedad de acogida del TM vaya introduciendo nuevos hábitos culturales y vocablos en su lenguaje contemporáneo.

Respecto a las traducciones literarias en general, no hay recetas generales de éxito, pero si entre las dos culturas no se dan muchos contactos en presente, como es el caso entre la mexicana y la rumana, resulta aconsejable adoptar una vía media, la de la traducción comunicativa-funcional con escasos elementos exotizantes. A lo mejor, en poco tiempo, todo lo exótico pasará a ser compartido entre ambas culturas, con lo cual perderá esa cualidad y se convertirá en fondo significativo enteramente armónico dentro del TM, sin la necesidad de recurrir a técnicas extremas. Volviendo a nuestros sabores, si la preferencia en la traducción oscila entre lo dulce y lo picante, se desprende de ahí la conclusión de que tanto lo fácil como lo difícil, a nivel lingüístico-semántico, son igual de fascinantes a efectos de la doble inmersión cultural y pueden seducir profundamente a los traductores y, posteriormente, a los lectores.

Summary

This study looks at some relevant aspects concerning traductology, from a socio-cultural point of view, as depicted in the Mexican novel *A sweet scent of death*, by Guillermo Arriaga, and its translation from Spanish into Romanian. Briefly, it focuses on the present theories about translating cultures and their syntagmatic structures, aiming at exploring various typologies and different cultural transfer practices. Besides, we propose a classification of the cultural elements according to tastes, in order to establish certain criteria and translation techniques, applicable to Mexican contemporary literature, with the purpose to set forward useful perspectives on literary translation.

Bibliografia

- BERENGUER, L. (1997): *L'ensenyament de llengües estrangeres per a traductors. Didàctica de l'alemany*, Tesis Doctoral, Univ. Autònoma de Barcelona.
- HURTADO ALBIR, A. (2004): *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra, 2004 [1ª edición, 2001].
- KATAN, D. (1999): *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester, St. Jerome.
- LUNGU-BADEA, G. (2001), „Culturemele între conotații și aluzii culturale. încercare de definire a conceptului de culturem» in *Analele Universității de Vest din Timișoara, Seria Științe Filologice*, AUT, XXXIX, p. 369 – 383.
- LUQUE Nadal, L. (2009) „Los culturemas, ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?», elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf [2/08/2011].
- MOLINA L. (2006): *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castellón de la Plana, Univ. Jaime I.
- MONTANARI, M. (2006): *Il cibo come cultura*, Bari, Ed. Laterza.
- NANNI, Luciano (1991) *Tesi di Estetica (a Umberto Eco in forma di risposta)*, Bologna, Book Editore.
- NEWMARK, P. (1988): *A textbook of Translation*, London, Prentice Hall (*Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1992).
- NEWMARK, P. (1998): *More paragraphs on translation*, Clevedon, Multilingual matters.
- NIDA, E.A. ([1945] 1975) «Linguistic and ethnology in translation problems» in Nida, E. A. (1975), *Exploring Semantic Structures*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, pp. 194 – 208.
- NORD, Ch. (1994): «It's tea-time in Wonderland. Cultura-makers in fictional texts» in *Intercultural Communication*, Duisburg, Leang.
- NORD, Ch (1997): *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing.

REISS Y VERMEER (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübinga, Niemeyer, (trad. Fundamentos para una teoría funcional de la traducción, Madrid, Akal, 1996).

RODRÍGUEZ ABELLA, R. M (2008): «La traducción de los culturemas en el ámbito de la gastronomía» in *Revista internazionale di tecnica della traduzione* 10, <http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/3376> [10/07/2011]

VERMEER, H.J (1983) «Translation theory and linguistics» in *Näkökhtia käännämisen tutkimuksesta*, editores P. Roinila, R. Orfanos y S. Tirkkonen-Condit, Joensuu, Univ. Of Joensuu, pp. 1 – 10.

VLAKHOV, S. – FLORIN S. (1970): «Neperevodimoe v perevode: realii» in *Masterstvo perevoda*, Moscú, Sovetskii pisatel, pp. 432 – 456.

Diccionarios

DRAE (1994): *Diccionario de la Real Academia Española*, 21ª ed., Madrid. Espasa Calpe.

CALCIU, A. – DUHĂNEANU, C. – MUNTEANU, D. (1979): *Dicționar român-spaniol*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică.

Calciu, A. – Samharadze Z. (1992): *Dicționar spaniol-român*, București, Ed. Științifică.

<http://www.academia.org.mx/pdfs/DiccMexicanismos.pdf>

<http://www.scribd.com/doc/18649748/Diccionario-de-Mexicanismos>

http://www.hispanosnet.com/diccionarios_online/diccionarios_vocablos_expressions/vocablos_mexicanos/index.html

<http://www.taringa.net/posts/info/961892/Diccionario-de-terminos-mexicanos.html>

<http://dexonline.ro/>

Corpus

ARRIAGA, G. (1999): *Un dulce olor a muerte*, Madrid, Espasa Narrativa. [1ª edición, 1994]

ARRIAGA, G. (2008): *Un dulce miros de moarte*, notas y trad.: Olivia Petrescu, București, Ed. Vellant.

EL ESPACIO URBANO EN LAS NOVELAS SELECTAS DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Eva Reichwalderová

Universidad de Matej Bel de Banská Bystrica, Eslovaquia

El propósito de este trabajo es analizar la relevancia de la categoría del espacio en cuatro novelas del escritor y periodista español Juan José Millás, publicadas entre los años 1987 y 2002: *El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990), *No mires debajo de la cama* (1999) y *Dos mujeres en Praga* (2002), centrándose principalmente en la imagen fragmentada de la gran urbe posmoderna y su interacción con la vida personal de los protagonistas de las novelas.

Partiendo de la realidad de que la categoría del espacio está estrechamente vinculada con otras categorías novelescas como la narración, el tiempo o el personaje, el contexto espacial de la metrópoli va creando un cuadro fragmentado de la capital y ayuda a resaltar el sentir general, la forma de pensar y de vivir de los protagonistas en el ámbito sociocultural actual. Es inevitable tener en cuenta la interpretación semiótica del usuario de la ciudad cuando se hace un estudio detallado de la categoría del espacio, puesto que permite “concebir la ciudad como un conjunto de interrelaciones e interacciones entre sujetos y objetos” (Tudoras, 2004 : 23). El espacio, por tanto, representa una categoría dinámica que se impone a la instancia narrativa y se convierte en un elemento que determina la búsqueda de la identidad de los personajes, actúa sobre sus decisiones, les obliga a reaccionar o a adaptarse de alguna manera a la condición de “uno más” de la gran masa urbana.

Espacio – lugar – no lugar

A la hora de analizar las novelas y elaborar este artículo, se ha tenido en cuenta la diferencia que se establece en los estudios teóricos entre el significado conceptual de los términos “espacio”, “lugar” y “no-lugar”, puesto que cada término abarca una realidad diferente y dentro de un texto narrativo dispone de diferentes funciones y dimensiones estéticas.

Tudoras (2004 : 23) explica que “el lugar al ser un fragmento de espacio, es evidentemente portador de propiedades espaciales. En calidad de objeto concreto del mundo físico, es necesariamente situado, <localizado>, y por tanto portador de sus propias coordenadas espaciales, pero al mismo tiempo es sobre todo estructuralmente determinado por un orden espacial cuyos componentes actualiza”. Los lugares concretos (ya sean reales o ficticios) que aparecen dentro de un texto

narrativo deben de ser localizables en un “mapa” y perceptibles por parte de los personajes que se sitúan en un espacio.

Seguindo a la vez los resultados de la investigación de Marc Augé, cuando se habla de los diferentes lugares, hay que distinguir el concepto “lugar antropológico”. Este autor define dicho término como un espacio físico, una “construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes de la vida social [...]”; es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (Augé, 2004 : 57 – 58). Por tanto, el significado del concepto lugar antropológico se aleja sémanticamente del término lugar y se acerca a lo que entendemos como espacio (aunque físico, en este caso). A continuación Augé apunta que lo que caracteriza estos lugares es que comparten tres rasgos comunes: “se consideran identificatorios, relacionales e históricos” (íbid., pág. 58).

Sin embargo, debido principalmente a la constante movilidad de la gente actual y la fluctuación de los espacios, se crea otro tipo de lugares que M. Augé denomina “no lugares” en su publicación *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. El espacio urbano se reorganiza constantemente y la importancia social y cultural de los lugares (sobre todo históricos) va disminuyendo a favor de los llamados no lugares –tramos de paso o pasajes de tránsito como autopistas, aeropuertos, centros comerciales, los parques de recreo, las cadenas hoteleras, etc.–, donde muy frecuentemente la persona consigue pasar desapercibida sólo después de revelar su identidad personal a un desconocido, ya sea la azafata en un aeropuerto a la que uno tiene que enseñar el pasaporte o una cajera en un supermercado donde se paga con tarjeta de crédito. “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un “no lugar” (íbid., pág. 83).

Tudoras (2004 : 35) y Augé (2000 : 84) comparten la misma opinión cuando comentan que la diferencia entre un lugar y un no lugar consiste en que “un lugar tiene suficiente entidad como para no quedar nunca completamente borrado, mientras que en un no lugar no llega nunca a cumplirse totalmente”, puesto que se trata de “palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación”. La distinción entre lugares y no lugares es muy similar a la oposición lugar – espacio, según Michel de Certeau, dado que el lugar se podría definir como “lo geométrico” (un conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden), mientras que el espacio se definiría como “lo antropológico o existencial” (una forma de animación de estos lugares por el desplazamiento de un elemento móvil)¹.

¹ Para profundizar en la materia y entender mejor la relación que se establece entre lugar – no lugar – espacio, véase las teorías de Michel de Certeau y Merleau Ponty que menciona y analiza Marc Augé en su libro *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una*

A la vez, la misma interrelación que se puede dar entre las unidades lugar y espacio, se da también entre un lugar y un no lugar y de acuerdo con la opinión de Marc Augé (2000 : 84): “un no lugar existe igual que un lugar: no existe nunca bajo una forma pura; allí los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen” y el mundo tiende a “la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero”. Dicha capacidad de reconstitución de las dos unidades, es la que permite la sustitución e intercambio de las mismas.

Para concluir el presente recorrido teórico del que parte el siguiente análisis de las cuatro novelas elegidas de Juan José Millás, hay que subrayar que la realidad contemporánea refleja que “los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas” (Íbid., pág. 110).

Fragmentación del espacio urbano

Las novelas que han sido objeto de análisis en el presente trabajo comparten no sólo varios motivos temáticos, recursos y técnicas narrativas comunes que estructuran cada una de las narraciones, sino que las cuatro tienen como marco espacial la capital española –Madrid–, que, sin duda alguna, cumple todos los requisitos para convertirse en un espacio urbano propiamente dicho y representa lo que se entiende por una nueva espacialidad fragmentada.

Tudoras (2004 : 24) comenta que “los cambios en la sociedad urbana contemporánea juegan un papel importante en la configuración de una nueva espacialidad. La pérdida de forma de las ciudades, hace que la percepción total de la ciudad moderna sea imposible para el habitante, y más todavía para el visitante, obligado a sustituir la vista global por secuencias de vista”. Los personajes se mueven por diferentes lugares que forman una red espacial urbana reflejada, desde un punto de vista de un lector-visitante, en una cantidad considerable de nombres de las calles, avenidas, bocas de metro o plazas bien localizables en las zonas más bien céntricas de Madrid, entre ellos: Paseo de la Castellana, Plaza de Castilla, calle López de Hoyos, calle Fuencarral, calle Francisco Expósito, bocas de metro Tribunal o Gregorio Marañón. Dichos lugares se comunican entre sí por una compleja red de túneles subterráneos por donde se mueve o traslada la gente urbana que, paradójicamente, carece de canales comunicativos que funcionen de forma satisfactoria. Los personajes literarios (tanto los humanos como los objetos humanizados) que (con)viven en la gran urbe, intentan escapar del aislamiento, de la soledad y de la incapacidad de comunicarse –sentimientos que también comparten los protagonistas de otros autores españoles llamados “pos-modernos” (Félix de Azúa, Lucía Etxebarria, José Ángel Mañas, etc.)–. La falta

de comunicación se hace evidente sobre todo con los seres más cercanos, ya sean los familiares, parejas o compañeros de trabajo.

Espacios públicos

El lugar público por excelencia en una ciudad es sin duda la estación. La estación, con sus idas y venidas de gentes, salidas y encuentros fortuitos constituye un acceso a la ciudad, certifica de alguna manera la entrada en un espacio nuevo, muchas veces desconocido. La estación representa un no lugar pasajero, muy transitado y por tanto muy inquietante y movido para cualquier viajero. Su organización interior se hace comprensible para el visitante gracias a varios carteles informativos que sirven para guiarle y facilitarle la salida hacia otros lugares que se encuentran detrás de sus puertas. Una vez instalada la persona en la ciudad, su punto de vista cambia. Deja de fijarse en los carteles y la inquietud se reemplaza por un movimiento automático. Dicho cambio se hace evidente sobre todo en las estaciones de metro, en los andenes repletos de gente que tiene prisa y no busca contacto personal. Los vagones de los trenes se convierten en “una especie de no-lugares ambulantes” (<http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/marc-aug-no-lugares-y-espacio-pblico.html>, 10/9/2011).

Para Elena Rincón, la juez-protagonista de la novela *No mires debajo de la cama*, la estación de metro no representa más que un lugar por el que hay que pasar para llegar de un punto A a un punto B. Se sabe de memoria las paradas que unen su casa con su lugar de trabajo, pero desconoce la ciudad que se encuentra por encima de los túneles oscuros en los que, parádojicamente, al final encuentra la luz, esa mitad de ella que le faltaba, encarnada en una mujer desconocida –“un ángel sin alas”–, que descubre en uno de los trenes y que lee una novela de la que sólo se sabe el título: *No mires debajo de la cama*.

„En cualquier caso, se bajó en Gregorio Maraón. La juez apenas conocía Madrid. Ignoraba a qué clase de calle se podía salir desde la boca del metro de Gregorio Maraón, pero si en ella se había bajado la mujer del libro, tenía que ser, pensó, una gran avenida con árboles y estatuas y lujosos hoteles ocupados por gente no menesterosa ni perversa.

Claro, que podría haber conectado también en Gregorio Maraón con la línea 7 e ir hasta Guzmán el Bueno, por ejemplo, o hasta la Avenida de América, donde a su vez aparecían nuevas posibilidades de trasbordo, de pérdida. El plano le pareció entonces una red dispuesta para el desencuentro. Había algo diabólico en la posibilidad de que alguien se cruzara con su doble en los túneles sin tropezar con él por unos segundos de diferencia, o por haber tomado el tren anterior, o quizá el siguiente.” (*No mires debajo de la cama*, 2004 : 17)

Elena Rincón percibe esta aventura de búsqueda de su “media naranja” a través del libro en cuestión, comparando el efecto que produce en ella el contenido de sus páginas con la sensación que siente en el metro. Sabe a dónde quiere llegar, pero no conoce el camino y para llegar al fin deseado, es inevitable pasar por varias peripecias y aventuras.

“... lo abrió como abriendo las puertas a otra dimensión, dispuesta a perderse entre sus párrafos con el mismo delirio con el que había recorrido los túneles de la ciudad en busca de la mitad de sí. ... se dejó caer en el interior del libro como en el interior del metro, impaciente por coincidir con la mujer en una de sus páginas.” (*No mires debajo de la cama*, 2004 : 18)

Al salir a la superficie de la ciudad, los protagonistas pasan por las calles, avenidas, plazas, autopistas, cafés o parques, otros espacios públicos donde se mantiene el anonimato (in)deseado. La calle rara vez aparece como un espacio aislado e independiente, más bien sirve para que los inmuebles se comuniquen entre sí y ayuda a que las personas que las habitan perciban mejor la organización del espacio urbano. Cuando el autor introduce el nombre de una calle concreta, lo hace para “recordar” al lector el marco espacial urbano, que es Madrid. La calle geoméricamente definida como **lugar**, sirve para llevarnos a otro lugar que se convierte en el espacio donde interactúa la gente y donde se desarrolla alguna de las historias claves de la novela.

“La sede de Talleres Literarios estaba situada al fondo de un callejón de chalets antiguos que arrancaba en Alfonso XIII, cerca de López de Hoyos, e iba a morir violentamente contra el parapeto metálico de un ramal de la M-30. A la entrada del callejón, llamado Francisco Expósito, había una señal de tráfico con el símbolo de calle cortada.” (*Dos mujeres en Praga*, 2002 : 11)

La calle cortada obliga a Luz Acaso a volver por el mismo camino. El viaje en coche en compañía de María José, la “zurda” que más tarde bautizará su piso con el nombre de Praga, se convierte en un recorrido físico por sitios conocidos y a la vez psicológico cuando Luz explica a la (todavía) desconocida acompañante los motivos de su depresión que la obligó a vivir dos meses sin hablar con nadie. El espacio urbano se construye a través de calles y carreteras vivas con gente sin nombre que forma parte de una masa en constante movimiento. Sólo se puede escapar del continuo “desorden” que se perpetra a través de la continuidad de la (in)existencia urbana, cuando uno encuentre su identidad o es identificado.

“Pero cuando salió a la calle, y observó a los transeúntes y miró los semáforos y contempló la torpe circulación automovilística, volvió a sentir que se trataba de una realidad condenada a muerte.” (*La soledad era esto*, 2010 : 30)

“Vivía en Corazón de María, cerca de Talleres Literarios, en un ático con una terraza grande desde la que observó con indulgencia la M-30 y los

automóviles que por ella se movían. Aquellas vidas pequeñas sólo tenían sentido cuando alguien las contaba. La Historia era la historia del sentido, se dijo yendo de un extremo a otro de la terraza, hasta que el frío le obligó a regresar al interior, donde cogió un cuaderno de apuntes y anotó lo más importante del primer encuentro con Luz Acaso.” (*Dos mujeres en Praga*, 2002 : 35 – 36)

El parque constituye un lugar de descanso a pesar de su cualidad de lugar de tránsito y ofrece al viajero la posibilidad de detenerse y mirar el panorama, comparar un espacio no construido natural con un espacio construido y artificial, por lo cual ofrece una perspectiva más compleja de la ciudad.

El parque Berlín es el punto de encuentro de Julio y Laura, protagonistas de la novela *El desorden de tu nombre*. A pesar de la inexistencia de una descripción más compleja del lugar, el lector percibe el parque como un símbolo de refugio y tranquilidad, tanto para las amas de casa como para gente que ocupa cargos directivos.

“Pensaba que la relación con Laura era una experiencia interna, una aventura intelectual con un soporte externo –el parque, ella, él mismo– del que se podría prescindir en un momento dado sin dañar la idea generada por él. Se sentía seguro allí cada martes y viernes ...” (*La soledad era esto*, 2010 : 12)

Otra vez nos encontramos delante de un lugar de tránsito que, igual que los no lugares anteriormente mencionados, no obliga a los protagonistas a desvelar su yo íntimo, sino que, al contrario, les permite reconstruir su identidad según deseen ellos mismos. No intentan profundizar en las relaciones claramente superficiales, pero esto no excluye que continúen disfrutando de sus encuentros “fortuitos” y de la atracción física que sienten. El parque parece un espacio ideal para no revelar a su “pareja” las cosas que no quieren ser reveladas.

Los hoteles, las tiendas, los restaurantes o las cafeterías representan aquellas zonas que no pertenecen por completo ni a lo privado ni a lo público. El hotel, como lugar de refugio o de reposo, se presenta como un sustituto del espacio propio de cada uno. Por un tiempo determinado, la habitación del hotel se convierte en un espacio que el “viajero” tiene que asimilar y al que debe adaptarse, igual que ha hecho Elena Rincón antes de encontrar su apartamento propio después de abandonar la casa de su marido, o Julio, cuando el hotel representaba el lugar de sus encuentros secretos con su amante Teresa.

Los restaurantes y las cafeterías simbolizan una zona indecisa, intermediaria donde los personajes de las novelas de Millás hablan, pero no se comunican. Son puntos de encuentro por donde solo se pasa con la certeza de ser completamente desconocido o para evitar que una persona de poca confianza entre en su espacio personal que encarna la casa.

“Frente a la barra había un espejo que le señaló que había salido de casa sin retocarse la cara y con la melena algo descuidada. Todo ello, sumando a los pelos de la pierna izquierda y al hecho de no haberse duchado, configuraba la imagen de un cuerpo bastante sucio, pero la idea le hizo sonreír, pues la gente de la cafetería ignoraba estos detalles y ella iba bien vestida, de manera que nadie podría sospechar el estado de sus condiciones higiénicas.” (*La Soledad era esto*, 2010 : 29 – 30)

Espacios privados

Por su funcionalidad y relación con la identidad de la persona que vive en ella, la casa representa el espacio interior más íntimo de todos los espacios cerrados, representa el espacio de la identidad. Por lo general, la casa es el símbolo de la protección, un espacio conocido hasta el último rincón, lleno de objetos personales, un espacio que se personaliza para cada uno de sus habitantes y es, en general, un espacio positivo.

Sin embargo, en las novelas de Millás ocurre todo lo contrario. Los protagonistas no se sienten identificados con su espacio vital, casi siempre sienten que el espacio en el que duermen y llevan vida familiar no les pertenece y, por tanto, no les protege. La casa es el espacio cerrado que mejor refleja el vacío y las frustraciones que sienten los personajes. Tras sus puertas se esconden recuerdos negativos de los que prefieren no hablar.

Las descripciones literarias de interiores de casas y habitaciones ofrecen más información sobre los personajes, el tiempo histórico o información de tipo social, puesto que la gente suele abandonar la conducta típica y requerida en los lugares públicos y se comporta de manera más relajada. No hay muchos objetos en ella y si hay suelen recordar a sus propietarios momentos más bien negativos de sus vidas. El reloj de péndulo y el sillón de cuero que heredó Elena Rincón (*La soledad era esto*) o la inevitable televisión que otra Elena Rincón (*No mires debajo de tu cama*) mete encendida en la chimenea para que le recuerde el mundo real que existe fuera.

En *La soledad era esto*, la relación de Elena Rincón con los objetos que la rodean “tiene al menos tanta importancia como su relación con las personas en el desarrollo de la fábula, en su proceso de transformación, evolución o liberación” (Zamora, 2010 : 133). Después del entierro de su madre, Elena termina alojando en su casa dos muebles de su difunta madre: una butaca de cuero y un reloj de péndulo. El resto de la novela es la crónica de las relaciones de Elena con estos dos objetos: el pánico inicial (aterrada, no puede pasar al salón por la noche ni se atreve a detener el péndulo del reloj); el desafío posterior (Elena fuma canutos sentada en la vieja silla de su madre); y la armónica reconciliación final, puesto que cuando decide abandonar a su marido, a su nuevo apartamento solo se lleva esos dos objetos.

Unas líneas de su diario resumen los hechos:

“... acoplarse a lo que llaman realidad o levantar una propia en la que retirarse a vivir. En otras palabras, mi madre me mostró el estrecho pasillo y las mezquinas habitaciones por las que debería discurrir mi existencia, pero al mismo tiempo me dio un mundo para soportar ese encierro o para hacerlo estallar en mil pedazos. Me dio todo lo bueno y todo lo malo al mismo tiempo y confusamente mezclado, pero me dejó su butaca y su reloj: la butaca para que me sentara a deshacer la mezcla; y el reloj para medir el ritmo de la transformación.” (*La Soledad era esto*, 2010 : 132)

La literatura fantástica a la que muchas veces se acerca Millás con sus novelas otorga al espacio interior de las casas un valor negativo, incluso terrorífico. Los muebles con los que están amuebladas las viviendas adquieren cualidades orgánicas o hasta humanas (respiran, sudan, amenazan, sienten, padecen, cambian de color, forma y proporción), desarrollan un elevado grado de actividad autónoma, y a menudo se convierten en antagonistas o aliados de los personajes humanos.

“El mueble del salón, donde guardaba la vajilla, parecía haber cobrado con la humedad un grado de existencia orgánica inexplicable. Observándolo desde alguna distancia, parecía modificar los tonos de su oscuro color, como si hiciera gestos dirigidos al sofá. Por otra parte, desde lejos también, daba la impresión de sudar, como si en el interior de la madera se produjera alguna actividad química que diera como resultado la expulsión de ciertos humores.” (*La soledad era esto*, 2010 : 26)

De igual manera la ciudad entera se vuelve corpórea: Elena Rincón ve caer el agua en los tejados de Madrid “como una gasa que hubiera sido aplicada anteriormente sobre un cuerpo agonizante” (*La soledad era esto*, 2010 : 41).

¿Ficción o realidad?

Juan José Millás entremezcla constantemente los elementos reales con los fantásticos, creando a menudo relatos casi policiales a partir de sus historias, donde el papel de “detective” lo desarrolla, lógicamente, el lector. El lector revive y reconstruye las historias de los protagonistas de una forma muy especial, puesto que a menudo no sabe si se encuentra dentro de un relato/espacio “real” o “fantástico”. Los dos relatos (a primera vista) independientes que aparecen en cada una de las novelas se convierten al final en un solo relato simplemente ficticio. La ficción repetida termina siendo la realidad que nos creemos y de la que no se puede escapar. El autor entremezcla lo “cotidiano” –las historias amorosas, las frustraciones humanas, la búsqueda de la identidad personal–, con lo fantástico o, hasta cierto punto, surrealista que consecuentemente nos hace dudar de la (no) existencia de las cosas (ir)reales.

El efecto que produce en el lector la presencia constante de dos (o más) historias o visiones “diferentes”, es el de curiosidad. Para que el lector sepa qué pasó e incluso por qué motivo debe leer hasta la última página de la novela para asegurarse de que su sensación de haber estado leyendo una novela dentro de otra era correcta. El lector se “mueve” dentro de la historia, desde el enigma hasta la resolución, es decir, desde el efecto hasta la causa, intentando descubrir el “misterio” de la novela lo antes posible. Sin embargo, la curiosidad del lector va disminuyendo a medida que va leyendo más novelas de Millás, puesto que el camino que le lleva hasta el descubrimiento final se hace cada vez más evidente debido a que el autor suele recurrir a la misma técnica narrativa.

„Julio sonrió para sus adentros. Abrió el portal, entró en el ascensor, apretó el botón correspondiente y entonces tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título El desorden de tu nombre.“ (*El desorden de tu nombre*, 2010 : 188)

„–Esperaré toda la vida –respondió la juez con cierto patetismo fijando la atención en el título de un libro que había al lado de una de las hormas.

–¿Lo ha leído? –preguntó Teresa al observar el interés con que la juez miraba su ejemplar de *No mires debajo de la cama*.

–Estoy en la página 207 –respondió Elena.

–Igual que yo –añadió la mujer–, yo también estoy en esa página. Qué raro.“ (*No mires debajo de la cama*, 2004 : 207)

A pesar de la “evidencia” anteriormente mencionada, hay que subrayar el hecho de que el lector jamás puede descifrar (basándose únicamente en la lógica racional) la estructura narrativa por completo debido a que todo lo real se pone en duda constantemente, lo cual hace que las historias vivan su “propia” vida; tal y como la viven los zapatos en la novela *No mires debajo de la cama*, o las dos mujeres en “Praga”, que en realidad es un piso madrileño que esconde demasiados secretos y está lleno de recuerdos callados o al menos sospechosos.

Las dos capitales – Praga y Madrid– pierden su identidad, se convierten en un espacio misterioso, donde más que lugares localizables importan los sentimientos, los olores o la iluminación. Las calles se convierten en pasillos y los pasillos en períodos temporales de la vida del protagonista.

“Antes de abandonar el salón me asomé a la ventana con el ojo izquierdo y vi una calle de Praga por la que yo había pasado la única vez que estuve allí. Deseé recorrerla de nuevo, esta vez con el lado izquierdo, pero al salir fuera, esa misma calle se convirtió en una calle de Madrid. (...) Yo caminé un rato sin rumbo con el ojo derecho cerrado. El efecto era muy curioso: parecía que las calles pasaban por mí en lugar de pasar yo por las calles, que

la gente formaba parte de una pintura por la que nos deslizábamos y en la que, curiosamente, las personas que tenían dos ojos veían menos que las que teníamos uno.” (*Dos mujeres en Praga*, 2002 : 215)

Juan José Millás funda en su novela *No mires debajo de la cama* un espacio nuevo, el lugar donde ponemos los zapatos antes de irnos a la cama. Allí, debajo de la cama, ocurren cosas extraordinarias, se mueven objetos con el mecanismo mental y afectivo de los seres humanos, como un mundo aparte o un mundo paralelo, del que tanto se suele hablar también en sus otras novelas.

Conclusión

El análisis presentado de las obras de Millás nos lleva a la conclusión de que la ciudad postmoderna se configura en la literatura española de la última década como un tipo de urbe que presenta otro tipo de mobiliario urbano, otra cartografía que obliga implícitamente a otro tipo de recorrer, de desplazarse dentro de sus dimensiones, que impone perspectivas y ángulos de percepción diferentes, que rompe con la dicotomía norte/sur, tan definida por la literatura sobre el Madrid tradicional de antes, que elimina el eje arriba/abajo. La ciudad literaria postmoderna abre y habla de nuevos espacios situados en el campo de lo indefinible, de lo inestable, de lo transferible, de lo deconstruible y, en suma, de los no lugares, llegando a convertirlos en típicos.

Millás pone en escena situaciones extraordinarias, que a veces se acercan a lo fantástico como desapariciones o mundos paralelos y que, como consecuencia, casi siempre llevan a sus protagonistas a la locura, la depresión e incluso al crimen. La explicación racional y la aceptación de lo extraordinario nunca se resuelve en el texto, sino que el autor deja al lector la posibilidad de elegir cómo interpretar la extraordinaria forma de percibir el mundo (ir)real.

Summary

The aim of this article is to analyze the new forms, techniques and literary procedures that are involved in a change of the urban portrait description, trying to distinguish different languages and expressions that are used in the postmodern city. Juan Jose Millas' novels *La soledad era esto*, *Dos mujeres en Praga*, *El desorden de tu nombre* y *No mires debajo de la cama* were used for these analyses. The spatial context associated to the big city remarks the main characters feelings and way of thinking and living in their sociocultural sphere and shows a mosaical portrait of the city. The lack of human identity in an individualistic society is closely connected to the fast development/destruction rhythm in the big city, its hostile atmosphere to (almost) all kind of feelings, and thus forming a metonymic relationship between the intimate and a postmodern “no place”.

Bibliografía

- AUGÉ, M. (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona, Editorial Gedisa, traducido por Margarita Mizraji.
- AUGÉ, M. (2008): “No lugares y espacio público”. <http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/marc-aug-no-lugares-y-espacio-pblico.html> [cit. 10-9-2011].
- BENKO, G. (2000): “La recomposición de los espacios”. In: Geographicalia, 38, págs. 3 – 10, <http://www.unizar.es/geografia/geographicalia/benko.pdf> [cit. 10-9-2011].
- HODROVÁ, D. a kol. autorů (1997): *Poetika mýt. Kapitoly z literární tematologie*, Praha, H&H.
- LOZANO MIJARES, M. del P. (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, S.L.
- MILLÁS, J. J. (2010): *La soledad era esto*, Barcelona, Ediciones Destino, S.A. [1ª edición, 1990]
- MILLÁS, J. J. (2010): *El desorden de tu nombre*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L. [1ª edición, 1988].
- MILLÁS, J. J. (2007): *Nepozerať sa pod posteľ*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r. o., traducido por Roman Brat.
- MILLÁS, J. J. (2004): *No mires debajo de la cama*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S. L. [1ª edición, 1999]
- MILLÁS, J. J. (2004): *Dve ženy v Prahe*, Bratislava, Vydavateľstvo SLOVART, spol. s r. o., traducido por Roman Brat.
- MILLÁS, J. J. (2002): *Dos mujeres en Praga*, Madrid, Editorial Espasa.
- TUDORAS, L. E. (2004): *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna (Ámbito románico)*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología, <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/flil/ucm-t27819.pdf> [cit. 10-9-2011].
- URIOSTE AZCORRA, C. de. (2009): *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994–2009)*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- ZAMORA, A. (2010): “Animismos domésticos en Juan José Millás, o cómo amueblar inquietantemente, milenariamente, una novela”. In: Arbor, nº 186, Anexo II (enero-junio 2010), págs. 121 – 141, <http://discoverarchive.vanderbilt.edu/jspui/bitstream/1803/3102/3/Articulo4electronico.pdf> [cit. 10-9-2011].

LOS VERBOS DE MOVIMIENTO EN ESLOVACO Y ESPAÑOL: UN ENFOQUE CONTRASTIVO

Mónica Sánchez Presa

Universidad de Economía de Bratislava

En la comunicación que presentamos en estas II Jornadas de Estudios Románicos pretendemos realizar un primer acercamiento de carácter general a un tema tan complejo como el de los verbos de movimiento y lo hacemos siguiendo un enfoque contrastivo, ya que estamos convencidos de que la búsqueda de semejanzas y diferencias entre las lenguas contribuye a un mejor conocimiento y, por ende, a un mejor dominio de las mismas.

Como hemos mencionado anteriormente, somos conscientes de la complejidad del tema y de que éste se puede abarcar desde múltiples enfoques, centrando la atención en diferentes cuestiones, pero las limitaciones de tiempo y espacio nos llevan a hacer una presentación general confiando en poder precisar o ampliar algunas de estas cuestiones en próximos trabajos.

La expresión del movimiento en español y en eslovaco

Como es sabido, las diferentes lenguas poseen distintos recursos y mecanismos lingüísticos para la expresión del movimiento. A este respecto, son varias las diferencias existentes entre las dos lenguas objeto de esta comunicación.¹ Una de ellas es el modo en que lexicalizan los eventos de movimiento. De acuerdo a la tipología de Talmy, distinguimos dos grupos de lenguas: las lenguas de marco verbal y las lenguas de marco satélite (*verb-framed languages* y *satellite-framed languages* respectivamente en la terminología de Talmy).

Las lenguas de marco verbal (entre las que estaría el español) se caracterizan por su incapacidad para aunar en una misma forma verbal los componentes semánticos de manera y movimiento. Estas lenguas lexicalizan el componente semántico central en el verbo principal, como puede verse en el ejemplo 1). Las lenguas de marco satélite, por el contrario, lo lexicalizan fuera del verbo principal, a través de lo que Talmy denomina satélites.² Es el caso del eslovaco y el ejemplo 2).

¹ Hemos de tener en cuenta que las dos lenguas sobre las que focalizamos nuestras atención, el español y el eslovaco, pertenecen a ámbitos muy distintos. Mientras la primera es una lengua más bien analítica, la segunda es esencialmente sintética.

² Las partículas del inglés, los prefijos separables del alemán, los prefijos verbales del eslovaco, etc.

Ejemplos:

1. Juan *salió* de la habitación **corriendo**.
2. Juan *vybehol* z izby.

En el ejemplo 1) la raíz verbal lexicaliza la dirección del movimiento (*salió*) y la manera se expresa mediante una oración conjunta (corriendo)³.

En el ejemplo 2) en la raíz verbal se aúna la expresión de la manera y el movimiento (*behat*) y el prefijo expresa la trayectoria.

En el ámbito de las lenguas de marco de satélite como es el eslovaco, la manera es muy relevante y con frecuencia se expresa en detalle. Por el contrario, las lenguas de marco verbal como el español exponen la manera de modo más general y solo la utilizan si esa información resulta fundamental para la naturaleza comunicativa del enunciado. En general, esa información tiende a ser omitida y puede deducirse del contexto.

Otra de las diferencias existentes entre lenguas de marco verbal y lenguas de marco satélite es la relacionada con el lexicon que cada lengua posee para la lexicalización del componente de manera. Las lenguas de marco verbal suelen tener pocas expresiones verbales para describirlo y, además, este tipo de términos no son muy expresivos pues ofrecen información muy general sobre la manera del movimiento. Por ejemplo, las nociones que expresan los verbos españoles *ir* y *arrastrarse* encuentran en eslovaco un espectro mucho más amplio de posibilidades que proveen de especificidad a las expresiones: para el primero de los verbos españoles (*ir*) encontramos en eslovaco varios equivalentes: *ísť*, *chodiť*, *krivkať* (*ir cojeando*) *vliecť sa* (*ir con dificultad*), etc.; para el segundo de los verbos españoles (*arrastrarse*) encontramos en eslovaco los siguientes equivalentes: *plaziť sa* (*para animales*), *liezť* (*para personas*), *ťahať sa* (*desplazamiento arrastrándose sobre una superficie*).

La expresión del movimiento en español

Según Talmy, todos los eventos de movimiento se caracterizan por presentar los siguientes elementos semánticos: Figura, Base o Fondo, Movimiento o Desplazamiento, Trayectoria o Camino, Causa y Manera. El español, como lengua de marco no verbal, se caracteriza por lexicalizar el movimiento en la idea de Trayectoria o Camino expresada en la raíz verbal:

Ejemplos:

1. El corredor **llegó** a la meta.
2. El paciente **entró** en la consulta.
3. En cinco minutos **voy** a buscarte a tu casa⁴.

³ La frase de gerundio se usa para contrarrestar la ausencia de información sobre la manera del evento.

⁴ En los verbos españoles *ir* y *venir* importa la posición de la perspectiva del hablante. Por

Como ya mencionamos anteriormente, para expresar causa o manera el español usa con frecuencia construcciones independientes de tipo adverbial o gerundios. La información que estas construcciones aportan muchas veces se puede deducir del contexto y por ello tiende a ser omitida:

Ejemplo: El avión atravesó las nubes (volando).

Por lo que se refiere a las construcciones de gerundio (las más habituales) para indicar la manera del movimiento, el español las utiliza generalmente pospuestas al verbo principal:

Ejemplo: Al colegio voy siempre andando.

La construcción *ir + gerundio* del ejemplo anterior aparece sin valor de perífrasis. Las dos acciones ocurren de forma simultánea. El gerundio *andando* funciona como modificador del verbo *ir*, completando la información expresada en el evento principal *ir*. Especifica la manera en que el evento principal tiene lugar.

La expresión del movimiento en eslovaco

El eslovaco, al igual que el resto de las lenguas eslavas, se caracteriza por tener multitud de verbos de movimiento correspondientes a las diferentes formas de moverse, de desplazarse, de las personas o cosas, o bien de diferentes formas en que una persona puede desplazar una cosa.⁵

La segunda característica importante de los verbos de movimiento en las lenguas eslavas es que se dividen en dos grandes grupos: los unidireccionales y los multidireccionales. Los verbos unidireccionales son aquellos que expresan movimiento en una única dirección (*íšť*), mientras que los multidireccionales o heterodireccionales son aquellos que expresan movimiento en diferentes direcciones (*chodit*).

Además de todo esto, el eslovaco cuenta con un margen mucho más considerable de especificación eventiva. Como hemos visto al principio de esta comunicación al hablar de las lenguas de marco satélite, es capaz de distinguir la manera

ejemplo, si en una conversación telefónica decimos a nuestro interlocutor lo siguiente: “En cinco minutos vengo a buscarte a tu casa”, estoy pronunciando una frase agramatical. Si queremos expresar el desplazamiento de la primera persona a la segunda, que empezamos a realizar en el tiempo de la enunciación, utilizaremos el verbo *ir*: “En cinco minutos voy a buscarte a tu casa.” En el ejemplo el verbo español *ir* indica un movimiento de la primera persona (aquí) a la segunda (ahí), mientras que el movimiento del verbo *venir* es de la segunda persona (ahí) hacia la primera (aquí).

⁵ En ruso, por ejemplo, existe un verbo para expresar el movimiento a pie (идти) con sus múltiples variantes como por ej. correr (бежать), otro para el movimiento en vehículo terrestre (ехать), otro para el movimiento en un medio de transporte aéreo (лететь) o fluvial (плыть), etc.

en que tiene lugar el movimiento y la dirección del mismo. Para esto último se sirve de prefijos.

La prefijación verbal se puede caracterizar como un proceso derivativo que tiene dos funciones principales: la función de perfectivización (es decir, la gramatical) y la función léxico-semántica. El prefijo verbal determina con mayor precisión el desarrollo y modo de la acción verbal. En un principio eran los adverbios independientes los que actuaban como elementos determinantes de la acción verbal. Los adverbios fueron poco a poco perdiendo su carácter, en unión con el verbo se iban convirtiendo en prefijos y en unión con el nombre se iban convirtiendo en preposiciones.

Hasta ahora el análisis más completo y detallado de los significados de los prefijos verbales es el realizado por E. Sekaninová (1980). Partiendo de la clasificación establecida por Horecký, divide los significados de los prefijos en locales o espaciales, temporales y modales.

Sekaninová (1980) distingue como semas básicos generales que dividen todo el complejo de modos de acción verbal los siguientes: **localización**, **temporalidad** y **modalidad** de la acción verbal.

Por **localización** de la acción entiende la determinación del lugar de su realización que se expresa con determinados prefijos que designan lugar o dirección de la acción en unión a determinados tipos de verbos simples que designan el carácter de la acción verbal. La localización de la acción se realiza con la unión de prefijos con verbos de movimiento (unidireccionales y multidireccionales) y también con otra serie de verbos que designan movimiento. En total distingue 18 modos de acción verbal locales o espaciales, 12 temporales y 28 modales.

Los prefijos que expresan en eslovaco localización de la acción según Sekaninová son los siguientes:

v-, vy-, do-, za-, na-, o-, od-, pre-, po-, pod-, pri-, roz-, s-, z-, u-.

Unidos a verbos de movimiento, cada uno de estos prefijos especifica una determinada trayectoria (si éste se produce desde el interior hacia el exterior, desde el exterior hacia el interior, de arriba a abajo, etc.) y, por tanto, un modo de movimiento distinto.

A continuación enumeramos brevemente los 18 modos de acción relacionados con la expresión de la localización o espacialidad que recoge Sekaninová. Por cuestiones de espacio nos limitaremos a señalar el significado aportado por cada uno de los prefijos y daremos únicamente un par de ejemplos por cada uno de dichos modos de acción.

1. La acción se dirige hacia adentro de algo:

Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *v-/vo-*.

Ejemplos: vojsť – entrar, *vbehnúť* – entrar corriendo

2. La acción se dirige desde el interior de algo hacia el exterior:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *vy-*.
Ejemplos: *vyjst'* – salir, *vybehnút'* – salir corriendo
3. La acción se dirige desde abajo hacia arriba:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *vy-*.
Ejemplos: *vyjst'* – subir, *vybehnút'* – subir corriendo
4. La acción se dirige desde arriba hacia abajo:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *z-*.
Ejemplos: *zíst'* – bajar, *zbehnút'* – bajar corriendo
5. La acción se dirige a la superficie de algo, tocándola:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *na-*.
Ejemplos: *nabehnút' na niečo* – chocar, tropezar con, *naletiet'* – (volando) chocar, tropezar con y verbos del tipo *nalepit'* – pegar algo en la superficie de algo, *naniest' (farbu)* – aplicar (pintura) sobre la superficie de algo
6. La acción se dirige por encima de la superficie de algo, sin tocarla:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *nad-*.
Ejemplos: *nadlietat'* – sobrevolar, *nadbehnút'* – adelantar
7. La acción se dirige debajo de algo:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *pod-*.
Ejemplos: *podbehnút'* – meterse corriendo debajo de, *podliezt'* – meterse arrastrándose debajo de
8. La acción se dirige a/hacia algo o alguien:
Este modo de acción está caracterizado por los prefijos *pri-* y *pod-*.
Ejemplos: *príst'* – llegar, *pribehnút'* – llegar, acercarse corriendo, *podíst'* – acercarse.
9. La acción está dirigida a la consecución de un objetivo:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *do-*.
Ejemplos: *dôjst'* – llegar, *dobehtút'* – alcanzar la meta, llegar a la meta (corriendo)
10. La acción se aleja de algo o alguien:
Este modo de acción está caracterizado por los prefijos *od-/odo-* y *u-* (menos frecuente).
Ejemplos: *odíst'*, *ujst'* – marcharse, alejarse, salir, *odbehnút'*, *ubehtút'* – marcharse, alejarse, salir corriendo
11. La acción se dirige detrás de algo o alguien:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *za-*.
Ejemplos: *zajst' za niečo* – ir hasta detrás/colocarse detrás de algo, *zabehtút' za niečo* – ir (corriendo) hasta detrás/colocarse (corriendo) detrás de algo

12. La acción se dirige hacia algo o alguien y de vuelta⁶:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *z-*.
Ejemplos: zbehnút' – ir y volver corriendo
13. La acción se dirige desde diferentes puntos a un lugar:
Este modo de acción está caracterizado por los prefijos *s-/z-*⁷.
Ejemplos: zíst' sa – reunirse, encontrarse, juntarse *zbehnút' sa* – reunirse, encontrarse, juntarse (corriendo)
14. La acción se dirige desde un lugar a diferentes puntos:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *roz-*.
Ejemplos: rozíst' sa – dispersarse, separarse, disolverse, *rozbehnút' sa* – dispersarse, separarse, disolverse (corriendo)
15. La acción se dirige alrededor de algo o alguien:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *o-/ob-*.
Ejemplos: obíst' – rodear, *obehtnút'* – rodear (corriendo)
16. La acción se dirige al lado/cerca/junto a/a lo largo de algo o alguien:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *pre-*.
Ejemplos: prejst' (popri niečo) – pasar de largo algo/junto a alguien, *prebehtnút'* (*popri niečom/niekom*) – pasar de largo algo/junto a alguien (corriendo)
17. La acción se dirige desde una parte hasta otra parte de algo:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *pre-*.
Ejemplos: prejst' – atravesar, cruzar, *prebehtnút'* – atravesar, cruzar (corriendo) cruzar la calle
18. La acción se dirige a través de algo:
Este modo de acción está caracterizado por el prefijo *pre-*.
Ejemplos: prejst' (cez)– atravesar, cruzar, pasar (por), *prebehtnút' (cez hranicu)*– atravesar, cruzar (corriendo) (atravesar la frontera)

Conclusiones

La descripción anterior de algunas particularidades de la expresión del movimiento en español y en eslovaco no ha sido, como señalábamos al inicio de esta comunicación, exhaustiva ni completa. Confiamos, sin embargo, en que este trabajo contribuya, desde el punto de vista teórico, a una mejor comprensión de la problemática tratada y, desde el punto de vista práctico, pueda facilitar el aprendizaje y enseñanza de los dos idiomas sobre los que hemos basado nuestra comunicación así como contribuir a la elaboración de diccionarios más completos donde los diferentes modos de acción del mismo verbo estuvieran explicitados.

⁶ Modo de acción poco frecuente.

⁷ A diferencia del modo de acción anterior, la mayoría de los verbos con el prefijo con este significado van acompañados del morfema *sa*.

Summary

In this paper we intend to do a first general approach to a subject as complex as motion verbs following a contrastive approach. Regarding to the expression of motion, target languages of our analysis, Slovak and Spanish, differ primarily in how the motion path is encoded. Spanish, as a verb-framed language, does not usually describe the manner of motion unless this component is absolutely necessary for the characterisation of the motion event. On the contrary, for satellite-framed languages such as Slovak, the manner of motion is very important and is usually described in detail. To specify the manner of motion, Slovak uses prefixes. Each one of them, added to a motion verb, expresses a manner of motion. In total, in Slovak we can recognize 18 Aktionsart related to spatiality. In this paper we present a brief description of them.

Bibliografía

FERNÁNDEZ LAGUNILLA, M. (1999): “Las construcciones de gerundio”. In: *Gramática descriptiva de la lengua española*, Bosque, I y Demonte, V. (dirs.), Madrid, Espasa Calpe, S.A., v. 2, cap. 53, págs. 3443 – 3503.

IBARRETXE-ANTUÑANO, I. (2008): “Tipología semántica y lexicalización del movimiento: el papel de las expresiones ideofónicas”. In: A. Moreno Sanval (ed.) *Actas del VIII Congreso de Lingüística General* (25 – 28 de junio de 2008), Madrid, UAM, págs. 1026 – 1040.

MURAVIOVA, L.S. (1993): *Los verbos de movimiento en ruso*, Madrid, Rubiños 1860, S.A.

SÁNCHEZ PRESA, M. (2009): “En torno a la traducción de los prefijos verbales eslovacos al español”. In: *Studia Romanica Bratislavensia 8 – Jornadas de estudios románicos, Sección de Hispanística, Tomo II: Lingüística*. Bratislava, AnaPress, págs. 241 – 250.

SEKANINOVÁ, E. (1980): *Semantická analýza predponového slovesa v ruštine a slovenčine*, Bratislava, Veda.

SUÁREZ CEPEDA, S. – MIRANDA, L.R. (2009): “Perspectiva semántica para la enseñanza de las construcciones de modo con gerundio en la clase de ELE”. In: *Marco ELE, revista de didáctica ELE*, núm. 9.

RESURRECCIÓN DE LA PEDAGOGÍA LIBERTARIA DE FRANCISCO FERRER GUARDIA EN LA ACTUALIDAD

Cristina Simón Alegre

Universidad Comenius de Bratislava, Eslovaquia

1. Introducción

Francisco Ferrer Guardia (1859 – 1909) es un nombre que ha pasado a la historia por un acontecimiento que le involucró en las turbulencias que se sucedieron durante la Semana Trágica de Barcelona en el verano de 1909. Fue acusado de organizar y perpetrar una revuelta masiva en una ciudad que gritaba contra el envío de los más pobres a luchar en una guerra en la que no creían. Se encontraba descansando en un balneario francés junto a su compañera sentimental cuando recibió un telegrama en el que su hermano le anunciaba el deplorable estado de salud de su esposa e hija. Interrumpiendo la finalización de la escritura de su legado teórico pedagógico, la *Escuela Moderna*, Ferrer cogió un tren para visitar a su familia, lo que acabó convirtiéndose en su sentencia de muerte, ya que al enterarse de lo que estaba ocurriendo en la agitada Barcelona fue detenido cuando estaba escondido en un piso justo antes de huir del país. A estas falsas acusaciones de haber perpetrado la huelga general en la Barcelona de agosto de ese año, se sumó la calculada y premeditada sospecha por parte del gobierno de Maura de que Ferrer Guardia podría haber estado implicado en el atentado fallido que Mateo Morral cometió el día del enlace matrimonial del rey Alfonso XII y su esposa tres años antes del sangriento episodio de la Semana Trágica. Aquí tenemos, por tanto, la faceta de un Ferrer que, sin pretenderlo, se convirtió en un personaje ligado a un episodio tan importante de la historia de España.

Hace justo dos años se celebró el centenario de la muerte de Ferrer, acontecimiento que supuso un regreso al legado material y espiritual dejado por este pedagogo. Se volvió a poner sobre la mesa el asunto anteriormente mencionado, pero también aparecieron interesantes ediciones de su proyecto pedagógico *La Escuela Moderna*¹. Cien años después no solo se resucitó a un librepensador que,

¹ La primera edición de *La Escuela Moderna* data del año 1912, por tanto se trata de una obra póstuma del autor que tuvo una tirada de quince mil ejemplares. Como cuenta el autor del prólogo de la edición de esta obra en 2009, la publicación llevada a cabo por Lorenzo Portet era una cuenta pendiente con un Ferrer que la había comenzado a preparar en junio de 1908 y nunca pudo verla publicada por el inesperado desenlace de su vida. En 1976 la obra se reeditó después de más de sesenta años, pero hubo que esperar hasta el centenario de su muerte para que se elaborasen ediciones comentadas

con mucha probabilidad, se posicionó del lado de los que se rebelaron en agosto de 1909 en Barcelona, además se volvió a dar vida a un hombre que consiguió dar un impulso novedoso y radical a un sistema educativo español obsoleto y amordazado por los dogmas, la política y la moral religiosa impuestas. Algo más de un siglo después de que este proyecto se hiciese realidad, vamos a rescatar algunas de las aportaciones educativas y reflexiones sobre diversos problemas pedagógicos en torno al concepto de dogmatismo presentes en la pedagogía libertaria de Ferrer Guardia. Pueden ser perfectamente válidas como punto de partida para el pedagogo actual, como estímulo para así evitar ciertos errores de la puesta en práctica de los mismos según el modelo de Ferrer; ante todo con el fin de ayudar a un mejor funcionamiento del diálogo educador/educando. Sus esfuerzos por ofrecer una alternativa en el panorama educativo español serán, por tanto, la faceta de Ferrer Guardia en la que nos centraremos, sin olvidar que su posicionamiento político estuvo indisolublemente ligado a sus postulados y reflexiones en materia de educación.

2. Orígenes y cristalización de la concepción pedagógica de Ferrer Guardia

Ferrer Guardia consagró toda su vida a la cohesión entre teoría y práctica en el diálogo educativo. No solo focalizó su interés en el tipo de conocimientos que debía adquirir el alumno, sobre todo indagó en la manera de transmitirlos, cuestión ligada al diálogo educador/educando, a su vez nivel en el que observamos las mayores aportaciones del pedagogo catalán. La *Escuela Moderna* tuvo su inicio real en el año 1901, momento en que comenzó su actividad en un edificio de la calle Bailén en Barcelona, gracias a la herencia económica que su alumna predilecta le legó (CAPPELLETTI 2010 : 23 – 24). Empezó entonces a escribirse la historia de este proyecto pedagógico que iba a revolucionar el sistema educativo español. En ella puso Ferrer en práctica todo lo que había ido recopilando con la colaboración de célebres personalidades del mundo de la cultura como el renombrado médico Ramón i Cajal, el profesor universitario Odón de Buen, la maestra Clemencia Jacquinet o el militante anarquista Anselmo Lorenzo. Son innumerables y valiosas las reflexiones que nos acerca el autor a través de un compendio pedagógico en el que plasma las conclusiones de años de duro trabajo como enseñante durante sus más de diez años de exilio en París.

Para situar la labor pedagógica de Ferrer en el contexto educativo español, haremos un breve recorrido por los intentos de institucionalizar la educación que se sucedieron en el transcurso del siglo XIX y los albores del XX, es decir, desde el período posterior a la Guerra de Independencia, pasando por los sobresaltos liberales y la Década Ominosa hasta llegar al período de la Restauración.

centrándose no solo en el caso en torno a la ejecución de Ferrer, sino también haciendo una revisión crítica de su legado pedagógico.

Desde que en España se toma un modelo semejante al adoptado en la época napoleónica en educación, se dan en la España del siglo XIX varios intentos para regularizarla. La primera será el Título IX de la Constitución de 1812, a la que seguirá un año después el Informe Quintana, más adelante la Ley Moyano de 1857, considerada la primera verdadera ley educativa del país, etc. En todas ellas se trataban temas educativos con el fin de regularizar un sistema que, a pesar de las diversas propuestas y leyes, no dejaban de ser insuficientes. Todavía quedaban sin solucionar cuestiones como la gratuidad de la educación primaria, el fuerte monopolio que la Iglesia continuaba ejerciendo en la educación o la necesidad de crear instituciones educativas. Durante todo el transcurso del siglo XIX y en la primera década del siglo XX seguían presentes unas carencias educativas que suponían retos que abordar para que se produjese un verdadero desarrollo de la educación en España. A esto contribuyó el hecho de que las leyes y variaciones en materia de educación dependían del gobierno de turno. Todo esto no serán más que eternas modificaciones que no harán sino agravar la situación de caos, falta de consenso y desmembración en la educación española.

En estas circunstancias, surgen dos modelos educativos alternativos a los dogmas oficiales establecidos. En 1876 varios catedráticos universitarios liderados por Giner de los Ríos crean la *Institución Libre de Enseñanza*. Se trata de un organismo opuesto a los dogmas oficiales enfocado a la enseñanza universitaria de carácter moderado dentro del laicismo decimonónico. Estos docentes fueron privados de sus cátedras en la Universidad Oficial por defender la libertad de cátedra². Frente a la propuesta de Giner de los Ríos, la *Escuela Moderna* de Ferrer Guardia se presenta como una vertiente mucho más radical en sus conceptos y en la práctica. Para ello tuvo presentes ciertos modelos del entorno del anarcosindicalismo español y del republicanismo radical. Ferrer fue consciente de las condiciones en las que se encontraba la educación en una España deprimida económica y moralmente por la pérdida de las colonias de ultramar en el año 1898. No obstante, sus puntos de mira fueron mucho más allá de las fronteras, lo que influyó mucho en la cristalización definitiva de su modelo educativo y también en el éxito de las ideas de su pedagogía.

Durante su exilio en Francia trabajó como profesor de español impartiendo clases particulares o en distintas instituciones ligadas a la masonería y el librepensamiento. Tuvo noticia cercana del orfanato de Cempuis (1880–1884) de Paul Robin, sin duda el experimento pedagógico libertario que más le influyó. Se trataba de una puesta en práctica de la enseñanza mixta en libertad con niños del hampa de París. La conocida anarquista Emma Goldman alabó este proyecto educativo que acercaba una educación de calidad a niños y niñas de los ambi-

² Véase <http://www.fundacionginer.org/historia.htm>.

entes más deprimentes y desfavorecidos de la capital francesa ³. Ferrer viajó por países extranjeros como Suiza, Bélgica o Gran Bretaña y participó en eventos en los que se estaba debatiendo sobre educación. Por ejemplo, en 1890 participó en el Congreso Socialista Internacional en Londres. A lo largo de todo el tiempo que Ferrer permaneció en el extranjero y viajó con su alumna predilecta y su compañera sentimental, absorbió todo lo que descubrió y experimentó, centrándose principalmente en los avances en las técnicas educativas que estaban teniendo lugar; también se familiarizó con la escuela de Yasnaia Poliana de Lev Tolstói, las propuestas pedagógicas de Malatón, etc. Gracias a todo este proceso de continua observación, pudo elaborar una visión contrastiva entre la situación educativa en España y la experimentada por él en el extranjero, teniendo en cuenta los errores de los avances educativos en ambos, y también los elementos y propuestas que podían enriquecer el desarrollo pedagógico en el que estaba empezando a plantear un modelo innovador ⁴. Con la *Escuela Moderna* Ferrer pone en práctica unos postulados educativos basados en una reflexión teórica cosmopolita que supuso la realización de una pedagogía libertaria no ensimismada, que mira al mismo tiempo hacia dentro y hacia fuera. Por ello, este pedagogo sacia su vocación educadora desde un punto de vista contrastivo teniendo en cuenta los avances y errores educativos en el mundo y su aplicación en un sistema educativo español con innumerables carencias. Por ello, al contar con estas herramientas y con la colaboración de un grupo de personas que representa en España la alternativa educativa en el período de la Restauración, Ferrer Guardia estaba preparado para emprender una labor tan compleja, innovadora y determinante como fue la *Escuela Moderna*.

Sin conocer las bases en las que se sentó el fundador de este proyecto pedagógico es difícil comprender qué importancia adquiere el concepto de pedagogía libertaria del proyecto de este pedagogo, muy ligado al librepensamiento. Es

³ Precisamente uno de los aspectos que Ferrer recogió del experimento pedagógico del francés, sin duda fue innovador en la España de la época, fue el hecho de que se propusiese la enseñanza mixta. En su *Escuela Moderna* Ferrer Guardia dedica un capítulo a esta cuestión, donde expone la importancia y la necesidad de la coeducación de ambos sexos (FERRER GUARDIA 2009 : 89 – 95).

⁴ Estamos haciendo referencia fundamentalmente a las influencias externas que sirvieron a Ferrer Guardia como punto principal de inspiración para perfilar un modelo pedagógico. No obstante, Á. Cappelletti también menciona los antecedentes educativos en suelo español de los que también partió el pedagogo. En las escuelas laicas de enseñanza popular que salpicaron Cataluña en las últimas décadas del siglo XIX como modelos de inspiración anarquista, podemos ver algunos elementos en común con los adoptados por el modelo educativo propuesto por Ferrer en la *Escuela Moderna*. Ésto es muestra de que la pedagogía libertaria de Ferrer tenía algunos antecedentes autóctonos, aunque, como indica el autor del libro, los modelos españoles no dejaron tanta huella en Ferrer como los franceses (íbid., pág. 9).

cierto que F. Ferrer Guardia siempre frecuentó círculos que representaban una alternativa a las esferas de poder oficiales, anarquistas y republicanos radicales principalmente, algo que le proporcionó una clara perspectiva de los avances y propuestas que se estaban planteando en materia de educación en los mismos. Si observamos el manifiesto de presentación de la *Escuela Moderna* (FERRER GUARDIA 2009 : 80 – 81) ⁵, se trata de una puesta en marcha de los preceptos de la pedagogía libertaria de los círculos libertarios franceses con los que Ferrer se ha familiarizado, pero también con los que empiezan a abrirse paso en el seno del anarconsindicalismo español. Podemos encontrar diversas acepciones para definir las ideas pedagógicas de Ferrer, tales como ferrerismo – racionalismo, racionalismo educativo, etc. Todas ellas acentúan y señalan la inspiración de la educación en la ciencia y en la razón natural, es decir, se trataría de una enseñanza racional y científica. El término racionalismo natural, concepto basado en una razón natural que busca el reencuentro del individuo consigo mismo identificándose con su obra y la naturaleza exterior, regido por la solidaridad entre sus elementos, será también una de las bases de la *Escuela Moderna*. Este último podría ser adecuado para definir las innovaciones pedagógicas que motivan a Ferrer y contienen además cierto componente ligado a las premisas unas ideologías de izquierdas concretas⁶.

No hay que olvidar que este modelo educativo con influencias de novedades educativas de las que bebió Ferrer durante su exilio en París es la puesta en práctica de los ideales de conquista social promulgados por el anarquista ruso Piotr Kropotkin. Rebatiendo la defensa de los actos violentos de Bakunin con el fin de destruir el edificio de la sociedad de golpe, Kropotkin propone sentar unas bases que vayan más allá, es decir, defiende que la revolución social debe ser precedida por una revolución interna en las escuelas. La oposición Bakunin/Kropotkin en este ámbito refleja las disputas que se dieron en el seno anarcosindicalista en cuanto al rango que se le debe otorgar a la educación en el proceso de la revolución social. Aquí observamos el enorme componente político y revolucionario que va a tomar Ferrer en sus concepciones educativas, se opone muy claramente a la estructura oficial estatal de su época a través de unos conceptos educativos fundamentados en los principios libertarios. Por eso, el modelo educativo de Ferrer sienta sus bases en la pedagogía libertaria acercándose claramente a los ideales educativos de las concepciones de Kropotkin.

⁵ Como hemos señalado anteriormente, han sido varias las ediciones de la *Escuela Moderna* que han visto la luz. Hemos escogido como referencia bibliográfica una de las que se prepararon en el año 2009 coincidiendo con el centenario de la muerte de Ferrer Guardia: FERRER GUARDIA, F. (2009): *La Escuela Moderna*, Barcelona, Fábula. [1ª edición, 1912]

⁶ En la edición que hemos consultado de la *Escuela Moderna*, Pere Solà Gussinyer describe de forma detallada qué postulados del racionalismo natural tomó Ferrer para su ideario pedagógico.

Estos modelos representan, en cualquier caso, una absoluta liberación de la ignorancia y los dogmas dados y establecidos que se planteaban como un enorme obstáculo presente en el sistema educativo español. Ahí entra la labor de Ferrer Guardia, que ideó un entramado pedagógico que se presentó como un avance sin precedentes en España. Es interesante observar que cuando regresa de París y se asienta en Barcelona, tenemos a un Ferrer hastiado y desilusionado con los partidos políticos y personalidades de los círculos políticos, masónicos, etc., en los que se movía. Es entonces cuando es consciente de la necesidad inmediata de crear un espacio para promover la educación racional como el mejor modo de acabar con el “edificio” del Estado (lo oficial) que menciona Bakunin. Se trata de hacer de los individuos seres libres no sometidos al dogmatismo religioso, político o moral. Por eso es una pedagogía que aboga por la liberación del individuo, muy acorde con los postulados de la ideología libertaria, el anarquismo. También hay que recordar que esto entra muy en consonancia con la vertiente del laicismo decimonónico del siglo XIX más radical. A diferencia de la moderada, representada en España por el fraile escolapio Bartolomé Gabarró, era socialmente muy comprometida. Y la propuesta de la *Escuela Moderna* lo era porque, entre otras cosas, pretendía ofrecer una alternativa escolar y acercar la educación también a las masas analfabetas del campo y la ciudad.

La *Escuela Moderna* es una obra póstuma en la que Ferrer Guardia legó a la humanidad el resultado de toda una vida consagrada a la educación. Es también resultado de un sinfín de obstáculos que su fundador tuvo que sortear desde el momento en que dio el primer paso para que el proyecto se hiciese realidad. Estaba recién llegado de un país en el que su modelo racionalista en pedagogía era acogido de forma positiva, incluso figuraba entre los derechos de la ciudadanía como un modelo educativo laico con valor. En él están presentes los frutos de una iniciativa personal y de un enorme esfuerzo colectivo. Las reflexiones que esta ingente obra contiene son la herencia que su autor dejó a sus coetáneos, pero no solo eso, pretendió que quedase sellada para siempre una herencia pedagógica que sirviese como guía para pedagogos de futuras generaciones. Muestra del eco que dejó el proyecto de Ferrer Guardia fue la inmediata repercusión que tuvo tras su fundación con la creación de establecimientos similares en España y países del extranjero como Portugal, Brasil o Suiza.

A continuación, vamos a analizar con detenimiento la cuestión del dogmatismo que tanto preocupó a Ferrer Guardia, y cuyo origen encontramos en la experiencia del propio pedagogo en el mundo de la enseñanza.

2. El dogmatismo en el diálogo educativo según Ferrer Guardia

Desde que Ferrer Guardia estuvo implicado en el universo pedagógico, el *dogmatismo*⁷ tuvo una omnipresencia que le marcó hasta el fin de sus días. Ya en sus años de colegial dio los más amargos sorbos a la imposición de unos dogmas impuestos y la violencia de la escuela en la que estudió. Estaba tejida con los patrones de la enseñanza tradicional basados en valores que un Ferrer adulto rechazará fervientemente en el modelo pedagógico que va modelando en su mente. El estigma de “la letra con sangre entra” irá desapareciendo poco a poco del alma de un pedagogo que pretendía desestigmatizar al sistema educativo de España. Esta cuestión, como señala Á. Cappelletti en el capítulo dedicado a los inicios de la *Escuela Moderna* con su sede física, será una de las diferencias esenciales entre la pedagogía de Ferrer y la escuela laica. También es laica en el rechazo de los dogmas de carácter religioso la suya, pero su oposición estriba en que la laica incurre en un claro dogmatismo político (CAPPELLETTI 2010 : 31 – 32). En el capítulo dedicado a la ausencia de premios o castigos según su propuesta pedagógica, Ferrer Guardia comenta precisamente eso:

“(…) lo culminante de aquella escuela, lo que la distinguía de todas, aun de las que pretendían pasar como modelos progresivos, era que en ella se desarrollaban amplísimamente las facultades de la infancia sin sujeción a ningún patrón dogmático, ni aun lo que pudiera considerarse como resumen de la convicción de su fundador y de sus profesores, y cada alumno salía de allí para entrar en la actividad social con la aptitud necesaria para ser su propio maestro y guía en todo el curso de su vida” (FERRER GUARDIA 2009 : 128 – 129).

De estas palabras deducimos, por tanto, la clara intención del fundador de la *Escuela Moderna* de terminar con el problema de la imposición de los dogmas en el diálogo educativo, muy posiblemente como consecuencia del nefasto recuerdo que la escuela dejó en Ferrer. Por tanto, ésta tendrá parte de sus cimientos en la negación de cualquier tipo de dogma, aunque, como veremos, no pudo resistir del todo su fuerte poder de atracción.

Para poder explicar la lucha que Ferrer Guardia libró en pos de destruir el dogmatismo que tenía encorsetado al sistema educativo español, nos serviremos de un ejemplo que nos explica en el segundo capítulo de la *Escuela Moderna*: II. La señorita Meunié (Íbid., págs. 74 – 77).

En esta parte nos cuenta la historia de la señorita francesa Ernestina Meunié, una acaudalada viuda que sin duda ejerció una considerable influencia en Ferrer. Fue su instructor particular de español durante muchos años y se ganó poco a poco una confianza que se plasmó en su gran estima por él, incluso viajaron juntos por

⁷ Definición de *dogmatismo* según el DRAE: 1. m. Presunción de quienes quieren que su doctrina o sus aseveraciones sean tenidas por verdades inconcusas.

diversos países de Europa. No había vínculos sentimentales entre ellos, ni siquiera tenían puntos de vista similares. Ella era una creyente de la vieja escuela y él un anticlerical convencido. Aunque ideológicamente su profesor formaba parte de sus supuestos enemigos, E. Meunié siempre vio en él a “un razonador prudente con quien tenía gusto en discutir” (Íbid., pág. 74). De ésto se desprende algo sobre lo que parece Ferrer reflexionó y plasmó en un capítulo en el que es necesario leer entre líneas para saber qué quería decir a través de este particular ejemplo fundamentado en su experiencia pedagógica. No se muestra parco en alabanzas de sí mismo, y haciendo uso de un orgullo que puede tener un sabor a soberbia y vanagloria, señala que el error de su discípula residía en que “exponía siempre sin reserva lo absoluto de su criterio” (Íbid., pág. 74). Más que mostrarse aquí como un sujeto que en el camino educativo ayuda al educando a que aprenda a poder construir su propia verdad, Ferrer se está perfilando como una especie de salvador tenedor de una verdad inamovible. Evidentemente la única equivocada al establecer prejuicios sobre los otros era su alumna, en ningún momento él. En sus palabras iniciales para describir a la señorita Meunié presentimos cierto tono de soberbia despreciando ciertas cualidades de la misma. No obstante, a pesar de esa aptitud de medido dogmatismo por parte del educador, Ferrer también valora en alta medida la paulatina apertura de mente de E. Meunié, a la que él mismo contribuyó. Ahí también observamos que, paralelamente a un toque de dogmatismo inconsciente ejercido hacia su alumna, Ferrer se siente satisfecho por haber visto cumplido uno de sus cometidos como pedagogo. Ha conseguido llevar a su educando por el camino de la libertad basado en un estudio razonado.

Con este ejemplo, Ferrer Guardia ilustra el riesgo de dogmatismo en la experiencia educativa desde la perspectiva del profesor, observando en este caso el esfuerzo de su alumna por imponer al educador sus puntos de vista en una determinada disciplina o área. Ferrer alerta del eterno peligro que representa el dogmatismo, un riesgo presente mientras exista el proceso educativo. Pueden entrar en confrontación dos mundos diferentes, pero el educador debe saber enfrentarse a esa situación evitando cualquier tipo de ofensa abusando de un supuesto poder. Ferrer Guardia fue muy consciente del difícil equilibrio entre la libertad del alumno y la concepción ideológica que tienen el educador y el educando del mundo en sus distintas facetas. Por eso esta cuestión, como mencionamos anteriormente, aparece en el programa de la *Escuela Moderna* como uno de los puntos esenciales.

A pesar de que en la cita anterior Ferrer expone el rechazo de cualquier manifestación de dogmatismo, en su puesta en práctica la *Escuela Moderna* sucumbió en parte al elemento dogmático. Los problemas y ejemplos que aparecían en los manuales y libros editados por su Editorial son buena muestra de ello. Ya en la época de este proyecto pedagógico se habló sobre el exceso de doctrinarismo en las escuelas anarquistas, apoyado por muchos pero rechazado por otros como

Ricardo Mella, algo que reprochó al proyecto de Ferrer (CAPPELLETTI 2010 : 34). No obstante, Ferrer Guardia con la *Escuela Moderna* hizo una apuesta muy arriesgada y novedosa en España, ya que pretendió introducir innovaciones educativas del extranjero, y al hacerlo en un campo si arar en absoluto fue consciente de que era difícil cumplir todas las expectativas que había puesto en tal empresa. Este proyecto aspiraba a ser un modelo ideal de pedagogía libertaria y libre de dogmas, pero en su paso a la praxis se dejó llevar por un elemento propagandístico de las ideas libertarias. En una escuela antidogmática, aspiración del modelo ferrerista en su base teórica, no se trata de enseñar verdades, sino de guiar y ayudar al educando a que encuentre las suyas. La libertad de enseñanza entendida como un alejamiento de cualquier tipo de propaganda de ideas, es uno de los retos que emprendió Ferrer Guardia y pueden servir muchas décadas después como punto de reflexión con el objetivo de encontrar el equilibrio ideal en el diálogo educativo.

En la actualidad podemos recuperar las reflexiones de Ferrer Guardia en torno a este problema. Aunque la *Escuela Moderna* también contenía avances en la creación de una Universidad Popular, se centró principalmente en la educación de niveles primarios. Los individuos están dotados de un sentido común que van aprendiendo a usar a lo largo de toda su vida, empezando por edades tempranas que coinciden con su inmersión en la educación primaria. Cuando esos niños y niñas, diría Ferrer Guardia, ya han aprendido a ser hombres y mujeres, encuentran el camino para acceder a sus propias verdades. Pero incluso en ese punto, que podemos identificar con niveles de enseñanza superior (la universidad), los individuos también pueden seguir siendo potencialmente influenciables y verse deslumbrados por un educando dotado de carisma en el diálogo educativo. Sin duda, ese carisma de Ferrer contribuyó a que la señorita Meuní se desprendiese de su aptitud dogmática para con él. Esta idea de dogmatismo puede ser peligrosa y acecha a cualquiera que consciente o inconscientemente puede traspasar la frontera de la defensa de una opinión propia. Si un anticlerical y radical Ferrer experimentó con una mujer totalmente opuesta a sus valores en el diálogo educativo la superación de la imposición de dogmas, ¿por qué no el pedagogo actual y su alumnado pueden ser capaces de llegar a ese entendimiento aun teniendo opiniones muy contrarias en diversas situaciones que pueden surgir en el aula? Como temas tabú que pueden poner en peligro el equilibrio del diálogo en el aula, están la política o la religión, algo que vemos en el caso de la señorita Meuní y Ferrer Guardia como puntos de fricción que pudieron entorpecer el funcionamiento de su comunicación educativa. Las visiones particulares de estas esferas deberían poder ser expuestas por alumno y educando de forma libre, siempre y cuando no caigan en ese dogmatismo y empeoren el diálogo por la pretensión de imponérselo al otro. Ferrer no lo confiesa, pero entre las líneas de las páginas en las que habla de su alumna francesa observamos que no solo se vanagloria de haber conseguido que su alumna derribase sus muros de prejuicios contra los otros

gracias a él. Tras estas vemos que también nos enseña que el pedagogo no solo disfruta de ese diálogo en el que cada momento es un juego por la comprensión y el respeto, además el alumno puede aportar a su maestro mucho más de lo que puede imaginarse aun teniendo visiones del mundo muy dispares.

3. Conclusión

Para concluir, recuperaremos el legado eterno que Anselmo Lorenzo, íntimo colaborador de Ferrer Guardia en su cometido pedagógico, predice de la *Escuela Moderna* en el prólogo a la primera edición impresa de la misma en el año 1912. Dice así:

“(...) escribió la presente explicación que, por ser suya y por haberse ratificado y confirmado en hora trágica y solemne en Montjuic ante el pelotón de ejecución, rectifica errores, ratifica verdades y puede servir de guía a los continuadores de una iniciativa salvadora, emancipadora y libertadora de la humanidad” (Íbid., Pág. 63).

En esta breve comunicación hemos intentado demostrar que efectivamente es así, todo el esfuerzo que hizo Ferrer Guardia por renovar el sistema educativo español no fue en vano, y no sólo en países como Italia, Brasil o España sus ideas pedagógicas han dejado una huella e influencia indudables, también pueden traspasar esas mismas fronteras y aplicarse incluso muchas décadas después. Los valores que menciona A. Lorenzo definieron los empeños educadores de Ferrer, algunos de ellos como la superación del dogmatismo en su aplicación cotidiana en el aula en el nivel universitario hemos intentado explicar como puntos de reflexión perfectamente válidos en la comunicación educativa de todos los tiempos. Insistimos, por medio del ejemplo que encontramos en la relación educativa entre Ferrer y su alumna francesa, pretendemos mostrar que la *Escuela Moderna* aun siendo una empresa muy prometedora en su carácter innovador, sorteó muchos obstáculos, pero debido, en parte, a su prematuro fin, le quedaron muchos temas por abordar y mejorar. La supuesta implicación de Ferrer Guardia en el atentado de Mateo Morral contra el rey y en los acontecimientos de la Semana Trágica de Barcelona no fueron las causas que le llevaron a ser ejecutado, fue su *Escuela Moderna* por representar un modelo pedagógico diametralmente opuesto a lo aprobado por la sociedad, el Estado y la Iglesia. Se acabó con su fundador pero no con su obra, un legado pedagógico que aspiraba a seguir siendo fuente de inspiración para toda aquella persona que se adentre en el fascinante mundo de la enseñanza. Ayer, hoy y siempre Ferrer Guardia y su *Escuela Moderna* estarán presentes, son inmortales y resurgirán de sus cenizas para dar un aliento de vida a un sistema educativo mundial en continua decadencia y regeneración.

Summary

Francisco Ferrer Guardia was a teacher from Catalonia who tried to renew the educational system in Spain, he gathered advances and novelties that were occurring in countries like France or Switzerland in education. Based on his experience as a Spanish tutor and also as a professor in various institutions, he developed a project under the title of Modern School, a model of education in libertarian pedagogy and opposed to the official canons of the Restoration government. One of the points analyzed in his work – dogmatism – serves us as a point of reflection in order to regain some of the postulates that this pedagogue presented in his work as one of the concerns that the current teacher must take into account to enable and improve the educational dialogue regardless of the educational level, place or origin of students.

Bibliografía

CAPPELLETTI, Á. (2010): *Francisco Ferrer y la pedagogía libertaria*, Tenerife – Madrid, Tierra de Fuego – La Malatesta Editorial.

FERRER GUARDIA, F. (2009): *La Escuela Moderna*, Barcelona, Fábula. [1ª edición, 1912]

MONCLÚS ESTELLA, A. (2005): *Educación y sistema educativo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid – Instituto de Ciencias de la Educación.

TOLSTOY, L. (1978): *La Escuela Yasnaia Poliana*, Barcelona – Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca CALAMVS SCRIPTORIVS.

Fuentes electrónicas usadas

http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/pedagogia/escuelamoderna/indice.html

<http://video.google.com/videoplay?docid=-688087270548070765>

<http://biblioteca.laic.org/>

<http://www.ferrerguardia.org/es/>

<http://www.fundacionginer.org/historia.htm>

http://www.elpais.com/articulo/opinion/Ferrer/Guardia/pedagogia/moderna/elpepuopi/20090811elpepiopi_11/Tes, : 11-8-2009

www.rae.es

ALGUNOS ASPECTOS DE LA INTERCULTURALIDAD EN UN CASO CONCRETO. EL USO Y LAS CONNOTACIONES SOCIALES DE LA PALABRA GITANO Y SUS DERIVACIONES EN ESPAÑOL Y ESLOVACO

Mária Spišiaková

Universidad Comenius de Bratislava

Desde hace varios años y cada vez más está tomando importancia la interculturalidad tanto en el aprendizaje de una lengua extranjera como en su uso. Vivimos en una sociedad intercultural donde los contactos entre las culturas son inevitables y esto se refleja en los métodos de aprendizaje de una nueva lengua y en las investigaciones lingüísticas.

La cultura y la lengua forman una unidad dialéctica y no es posible saber, dominar, aprender e investigar una cosa sin la otra. En la cultura se refleja la lengua, su desarrollo, nivel, etc. y a través de la lengua se refleja la cultura de una nación.

Hay muchas definiciones de cultura, las cuales no vamos a mencionar, pero en resumen podríamos decir que la cultura es todo lo que el hombre ha hecho a lo largo de su historia: forma de vivir, comportamiento, visión del mundo, lengua, hábitos, comida, ideas, creencias, literatura, folclore, arte, música, etc. Dado que cada pueblo tiene su propia cultura y esta es diferente a la de otros pueblos, las normas comunicativas son diferentes en cada idioma, incluso dentro del mismo idioma hablado en un territorio amplio como es el caso del español en América Latina. Entonces, el mensaje que emitimos puede ser interpretado de diferente forma o incluso malinterpretado por los receptores de diferentes países aunque lingüísticamente sea correcto. Al estudiar y hablar otro idioma es necesario, por tanto, no solo hablar correctamente la lengua, sino también conocer bien la sociedad, sus costumbres, productos, historia, forma de pensar; es decir, la cultura del otro país, tener lo que se denomina competencia intercultural.

Objetivo de la comunicación

El objetivo de la presente comunicación es el análisis lingüístico y sociolingüístico de las colocaciones, expresiones, frases hechas, locuciones, proverbios, etc. con la palabra gitano, gitana y sus derivaciones como gitanear, gitanillo, etc., centrándonos en el análisis comparativo-contrastivo del uso y de las connotaciones de estas construcciones en las sociedades española y eslovaca.

Métodos

Los métodos utilizados son sobre todo la búsqueda de dichas palabras y expresiones en el corpus. Hemos utilizado el corpus online Scetch Enging, el corpus de la RAE y el buscador Google en español y el corpus del Instituto Eslovaco de Ludovít Štúr y el buscador Google en eslovaco. Hay que mencionar que nos hemos centrado solo en el uso de dichas palabras en España y en la literatura española, no en la latinoamericana. Hemos investigado las palabras y expresiones en el contexto y hemos comparado su uso y connotaciones en español y eslovaco. La mayor parte del material en ambos corpus ha sido tomada de la prensa, después de la literatura y finalmente de la lengua hablada de entrevistas de la televisión. En el corpus eslovaco se han encontrado citas y frases racistas que no hemos incluido por cuestiones de ética.

Definición de la palabra gitano y sus posibles derivaciones

Según la RAE la palabra *gitano* proviene de *egiptano* porque se creía que los gitanos procedían de Egipto. La palabra **gitano/na** tiene en el diccionario de la RAE los siguientes significados, usos y derivaciones:

1. Se dice de los individuos de un pueblo originario de la India, extendido por diversos países, que mantienen en gran parte un nomadismo y han conservado rasgos físicos y culturales propios.
2. Propio de los gitanos, o parecidos a ellos.
3. Que tiene gracia y arte para ganarse las voluntades de otros, más como elogio, y especialmente referido a una mujer
4. *coloq.* Que estafa u obra con engaño
5. *ant.* egipcio (natural de Egipto)
6. caló

que no se lo salta un gitano:

1. expr. coloquial para ponderar lo grande o extraordinario en cualquier aspecto

brazo de gitano

seguidilla gitana

Las derivaciones que incluye la RAE son las siguientes:

gitanería

1. Caricia y halago hechos con zalamería y gracia, al modo de la gitanas
2. Reunión o conjunto de gitanos
3. *despect.* Dicho o hecho propio y peculiar de los gitanos

gitanada

1. Acción propia de gitanos
2. Adulación, chiste, caricias y engaños con que suele conseguirse lo que se desea

gitanear

1. Halagar con gitanería, para conseguir lo que se desea
2. Tratar de engañar en las compras y ventas

gitanismo

1. Costumbres y maneras que caracterizan a los gitanos
2. gitanería
3. vocablo o giro propio de la lengua que hablan los gitanos

En el eslovaco existen dos formas de la palabra gitano: *cigán* a *cigáň*. Según el diccionario académico eslovaco (Slovník slovenského jazyka – SLEX) la palabra **cigán** significa:

1. príslušník spoloč. skupiny ind. pôvodu žijúci miestami ešte potulným životom, novšie Róm: valaskí cigáni; *pren.hovor.expr.* kto niečím pripomína cigána (tmavou pleťou, prítulnosťou):čierny, opálený ako cigán
2. mn.cigáni *hovor.* cigánska kapela
žart. cigáni mu v bruchu vyhrávajú

cigánka (v etnickom zmysle Cigánka)

cigánsky: *príd. i prísl.* cigánsky jazyk, cigánsky tábor, cigánska kapela; *pren.expr.* cigánsky život potulný, cigánska krv nepokojná, prudká povaha; *hovorit* po cigánsky

cigánska pečienka: mäso upečené dotmava

cigánik: *zdrob. expr.* (v etnickom zmysle Cigánik)

cigánočka: *zdrob. expr.* (v etnickom zmysle Cigánočka)

cigánča cigánske dieťa, *pren hovor.expr.* dieťa niečím pripomínajúce cigánča (tmavou pleťou, prítulnosťou ap.)

La palabra **cigáň** según el SLEX significa:

hovor. klamár, luhár

cigáň cigánsky nadávka

cigáň zviera tmavej alebo čiernej farby (napr. kôň, pes)

cigánka ž.

cigánsky *príd.*

cigánstvo lož, klamstvo, luhárstvo

cigániť *hovor.* klamať, luháť

cigániť sa maznavo sa túliť k niekomu, líškať sa

A simple vista podemos ver que en el eslovaco la palabra *cigán*, *cigáň* tiene más significados y derivaciones que en español por el simple hecho de que en eslovaco existen dos formas de la palabra gitano.

Comparación:

1. El primer significado es más o menos idéntico en los dos idiomas.
2. También el adjetivo *gitano/cigánsky* significa lo mismo.

3. El tercer significado según la RAE es positivo refiriéndose a la habilidad de ganarse las voluntades de otros o incluso como elogio a una mujer. En el eslovaco se usa el verbo *cigániť sa* para designar la actitud de acurrucarse a alguien, arrimarse a alguien o alabar a alguien con el fin de conseguir algo.
4. El cuarto significado es coloquial y se refiere a alguien que estafa o engaña. Este significado en eslovaco lo tiene la palabra *cigán* y existe el derivado verbal *cigániť*.
5. Antiguamente en español se usaba esta palabra también para designar a los egipcios. Este significado lógicamente no existe en eslovaco, ya que el origen de la palabra no es el mismo.
6. Gitano se emplea también para la lengua que usan los gitanos en España – *caló*. Este mismo uso se le da en eslovaco – *cigánsky jazyk*.
7. En cuanto a la expresión coloquial en español *que no se lo salta un gitano*, significa algo extraordinariamente bueno, positivo. Proviene de la creencia en que los gitanos son listos para ciertas cosas como, por ejemplo, para aprovecharse de algo que es muy bueno, útil, etc. En eslovaco *cigáni mu v bruchu vyhrávajú* significa que la persona tiene mucha hambre. Esta expresión está motivada por la tradición de los gitanos como músicos y el ruido que se produce en las tripas cuando uno tiene hambre.
8. Después hay unidades léxicas compuestas que contienen la palabra gitano: *brazo de gitano* – un tipo de pastel (es oscuro) y *seguidilla gitana* – copla andaluza. En eslovaco tenemos *cigánska pečienka* – carne asada de color oscuro. Aquí encontramos la similitud en denominar cierto tipo de comida de color oscuro con la palabra gitano a base de la metáfora en ambos idiomas.
9. La derivación *gitanada* tendría un equivalente en eslovaco *cigánenie* (engaño) o *cigániť sa* (acariciar, halagar).
10. El verbo *gitanear* no tiene el mismo significado en los dos idiomas. En español significa engañar a alguien en las compras, mientras que en eslovaco *cigániť* es engañar en general. En español tiene, aparte, otro significado de halagar, algo que el verbo *cigániť* en eslovaco no tiene.
11. *Gitanismo* en español no tiene equivalencias en eslovaco.
12. En eslovaco tenemos más significados, sobre todo expresivos, de la palabra gitano. Ya en la primera definición de la palabra *cigán* vemos que se utiliza para llamar a las personas que se parecen en algo a los gitanos, ya sean de piel más oscura o de carácter más afectuoso o cariñoso. Lo mismo ocurre con el diminutivo *cigánča*.
13. Otro uso expresivo aparece en eslovaco con el plural *cigáni* para referirse a un grupo de músicos – gitanos o no- con la intención de destacar que son bue-

- nos en su profesión. En el territorio eslovaco siempre se ha considerado a los gitanos como los mejores músicos, especialmente en las fiestas populares.
14. En eslovaco existen diminutivos como *cigánik*, *cigánočka*. Sobre su uso hablaremos más adelante. Aunque en el material español hemos encontrado vocablos como *gitanillo* o *gitanito*, son muy pocos y no vienen en el diccionario de la RAE.
 15. También podemos observar que la palabra *cigáň* en eslovaco forma parte de los vulgarismos, véase arriba: *cigáň cigánsky*.
 16. Otro uso bastante extendido en Eslovaquia de la palabra *cigáň* es usarlo como nombre de los animales de color oscuro (perro, caballo).

Análisis semántico

Las expresiones más extendidas y comunes sobre los gitanos se refieren a robar, mentir, no trabajar, a que son pobres y tacaños, orgullosos, desordenados o sucios, pero también las que hablan sobre sus dotes artísticas. En las expresiones tomadas de obras literarias y que no son fijas hemos anotado entre paréntesis el nombre del autor y el libro del que se han tomado las citas.

Robar:

Son ladrones muy efectivos. A cuenta de los gitanos roban muchos castellanos. A la sombra del gitano, medra el villano.

Cigáň a zlodej sú kamaráti. Cigáň a zlodej, všetko jedno. Kto cigáni, ten kradne. Cigáni až sa hory zelenajú. Na Čiernej Hore i Cigáň sa odučí kradnúť (Kukučín, V Dalmácii a na Čiernej Hore). Kto cigáni, ten kradne. Zbojníci ako cigáni. Ako Cigáň neprizná sa, že kradol, tak chrapúň nedá sa presvedčiť, že chrápal. (Kukučín, Mladé letá). Siedme, nepokradneš, povedal cigáň a nechal na poli každú siedmu kapustu.

Mentir/trapichear:

Pura gitanería, no tener cabra y vender cría. ...nivel de gitanería en los talleres es demasíe.

Cigáň iba vtedy pravdu povie, keď sa pomýli. Dušovať sa ako cigáň. Cigáni akoby čítal. Cigániť do očí. Cigáni až sa jej z huby práši. Cigáni až sa mu z hlavy kúri. Cigáni len tak sa práši za ním. Cigánil, že sa hory zelenali. Cigáň od kosti. Čo väčší pán, to väčší cigáň. Veľkí páni-veľkí cigáni. Cigáň a zlodej sú kamaráti. Cigáň a zlodej všetko jedno. Cigáň iba vtedy pravdu povie, keď sa pomýli. Cigáň i cudzie reči za svoje vydáva. Cigáňovi ani pravdu neveria. Kto chce cigániť, musí mať dobrú pamäť.

No quieren trabajar:

El asno del gitano, en viendo el palo alarga el paso. Judíos y gitanos no son para el trabajo. ...a ver si te iba a pasar como al burro del gitano. Cuando se habia acostumbrado a no comer, se murió.

Schováva sa ako cigáň pred prácou. Sú ako naši cigáni, nechce sa im pracovať. Nenápadný ako cigáň na neplatenej brigáde. Vtrhol tam ako cigáň na sociálku. Výnimka ako cigáň v robote.

Pobreza/avaricia:

El pan como hermanos; y el dinero, como gitanos. Los gitanos y el gandul, nunca llenan el baúl. ¡...como los gitanos! (recogiendo ladrillos por la calle); gitano pobre y casi miserable.

Vadí sa pre to ako cigáň pre kus železa. Jednaj sa ako cigáň, zaplať ako pán. Teší sa tomu ako cigáň prasaťu.

Orgullo:

Pán, husár a cigáň – najpyšnejšie stvorenia.

Desordenados o sucios:

...manga por hombro, como los gitanos. ...y no que los gitanos se despiojen. Olían a calle de gitanos.

Je to tu ako u cigánov. Cigáni ho stratili z voza. Špinavý ako cigáň. Otrhané ako cigánčatá. Zafúľaný ako cigáň.

Falsedad:

Čierne oči pánske, ale sú cigánske. Cigánske oči.

Maleducados:

Ešte aj cigáni sa červenajú nad jeho šťavnatým slovníkom. Pusti cigáňa pod pec, vyjde ti na pec. Beháte po lese (ulici, meste) ako cigánčatá.

El color oscuro (piel, ojos, pelo):

...con cara de gitano. Los ojazos gitanos de...

Vlasy čierne ako cigánča. Bol omnoho viac čierny ako cigáni zo západného Slovenska. Duše máte černejšie ako cigáni pokožku. Ohorený ako cigáň. Čierny ako cigáň.

La vida nómada:

Vagamos como gitanos. Errantes como gitanos

Žiť ako cigáň. Kočujeme/putujeme ako cigáni. Človek privykne všetkému ako ten Cigáň (Kukučín, V Dalmácii a na Čiernej Hore). Cigánsky život.

Mucho temepramento:

Esos ojos gitanos.

Ako cigáni pri tanci. Cigánska krv.

Frases que no reflejan nada negativo:

Gitano no saca la suerte a gitano. Dijo el gitano, pleitos te de Dios, y los ganas. Que no se lo salta un gitano.

Rád je tomu ako cigáň decku/koňovi. Cigáni mu klince kujú v žalúdku/cigáni mu v bruchu kujú. Cigáni mu v bruchu vyhrávajú.

Astutos/listos:

Tengo algo de lord y de gitano aunque blasfemo nunca miento.

Každý cigán svojho koňa chváli.

Música/arte:

gitano sabio de la guitarra; ...con toda la gitanería del arte; lo flamenco y lo gitano; la mezcla del flamenco con el gitano; genial guitarrista gitano; su origen gitano con flamenco; bailaor/cantaor gitano; ritmo gitano; gitanos cantores; cantes gitanos; jazz gitano; las zambombas flamencas; seguriyas gitanas; sonaba muy gitano; los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos; poesía gitana; su gitanería no la podía negar el torero; cantar con la gitanería/gran gitanería del arte Cigán hraj! Hráš ako cigán. Cigánski diabli. cigánska kapela.

Gitano como símbolo:

En España: de la pasión (te quiero con pasió como el gitano...), emoción, folclore español (toreros y gitanas, claveles y capas.; majos, toreros y gitanos; España está poblada por gitanos, dioses y ángeles – Romacero gitano, Lorca); la libertad (... es libre como un hijo de gitanos) alegría (Era como un gitano alegre y lujoso); vida.

En Eslovaquia: de la libertad, alma sentimental, pasión.

Gitano como sinónimo de/ tópico de:

En España: ladrón, vago, conflictivo, trapero cacharero; tiene más sentimientos que los payos; gitanos que roban niños, chabolista, analfabeto, la mujer pidiendo; drogadicto; identificación de lo gitano con lo criminal; gitano pobre, misterioso, el gitano que no vale; gitanas que leen los sueños/las cartas; gitana con romeros y deseos; comerciantes ambulantes, caldereros, forjadores, nómadas, comediantes; la venganza sanguínea; camellos; videntes; bohemios, vendedores, apego a la familia

En Eslovaquia: usureros, corambreros, chatarreros, suciedad, ruido, músico.

Los contextos donde se mencionan gitanos con frecuencia:

España: flamenco; venta ambulante; circo; la pandereta y el oso; burro; droga; analfabetismo; delincuencia; pobreza; marginación, cárcel .

Eslovaquia: gitano y música/ violín/címbalo; basura (... a volal sa Csipke Zoltán a on chodil vyberať kontajnery, hoci ani nebol cigán. Lebo len cigáni chodia vyberať kontajnery – S. Tále, Kniha o cintoríne.); Luník IX (barrio gitano de Košice, el más famoso de Eslovaquia); robos de cables, en los campos/bosques; ayuda/pensión social

Gitanos en los chistes: Sobre las cualidades negativas de los gitanos se hacen en Eslovaquia muchos chistes donde se ridiculiza su forma de hablar, ignorancia, pobreza, el hecho de tener muchos hijos, afición a robar, a no trabajar y al alcohol. En español prevalecen los chistes sobre la ignorancia, ladrones, las pocas ganas de trabajar, pero también sobre su habilidad de comerciantes. En español se hacen juegos de palabras con el caló o su forma de hablar (p.e. ...me se pegan las bragas.

– Será se me. – Será semen o mierda...–; Papanoeeee = Papa Noel, pero el otro entiende papa no es.). Muchas veces los acampan animales como el burro, un poco menos el oso. Hemos buscado los chistes solo a través del buscador Google, y hay que decir que en eslovaco existe un número bastante más elevado de chistes sobre gitanos en Internet.

Otras expresiones fraseológicas/frases y comparaciones contextuales

Chalanes/murcianos y gitanos, primos hermanos. Clérigo de noche, villano en gavilla y gitano en cortés, lejos los tres. Hábiles como lo gitanos. No querer gitanos ni confitados en oro. Parecíamos caravana de gitanos modernos. Visten como gitanos. Como en el circo gitano. Los gitanos no van por los montes solos (del Romacero Gitano – Los gitanos que van por los montes solos). ...se desenvolvían como gitanos (muchos en una habitación). ¡Y qué jodidos son los gitanos! (Tomás García, La otra orilla de la droga). Cuando un gitano es bueno, entonces es un hombre bueno. Pero cuando es malo, entonces es un gitano. Parecía gitano de Santiago. Estar más caído que teta de gitana. Chabacano y gitano a tope. Como gitano de la copla.

Aj keby cigánčence padali (L. Ballek, Biely vrabec). Aj keby z neba cigánčatá padali (J. Johanides, Hmla na našej trpezlivosti). Cigáni idú do volieb (de la película Cigáni idú do neba). Neboj sa tak čierneho cigáňa ako bieho. Na Slovák sa už každý čert nahnal: Nemec, Tatár, Madar, Cigán, Žid. Keď sa zjaví Kotleba, cigánom viac netreba. (Kotleba es el cabecilla de los neonazis eslovacos). Cigán, more, kapsa, predal koňa za psa. (rima infantil). Utekať ako cigán s listom (rápido). Zlodej, cigán, mrcha človek (M. Kukučín, Rysavá jalovica). Ste podobný cigán ako Dzurinda.

Análisis gramático

Colocaciones

Hemos decidido utilizar el término colocación para todas las combinaciones de la palabra gitano con otra clase de palabras, porque hemos seleccionado las combinaciones que se usan con más frecuencia, además son comunes y muchas veces típicas para combinarlas con la palabra gitano. Las hemos dividido en neutrales y expresivas. Entre las expresivas se encuentran tanto las negativas como las positivas.

Colocaciones neutrales en español:

caravana gitana; población/poblado/asentamiento/colonia/ comunidad/pueblo gitano, personas gitanas; reintegración gitana, raza gitana, niños gitanos, asociación gitana, cantes gitanos, familia gitana, cava gitana, boda gitana, carpas gitanas, vírgenes gitanas, colectivo gitano; patriarca gitano; clan gitano; baraja gitana; gitano nómada; gitano integrado/normalizado; gitanos españoles/ andaluces/

madrileños/extremeños/rumanos/húngaros/portugueses; mujeres gitanas; gitanería de Andalucía/Badajoz; tribus gitanas; cultura gitana; gitanos trashumantes; tradición gitana; cultura gitano-andaluza; etnia gitano-andaluza; corazón gitano; alma gitana; sangre gitana; viviendas gitanas; el Sacromonte gitano; cuevas gitanas, leyes gitanas; caló gitano; escolarización de los gitanos; circo del gitano; virginidad de las gitanas; los poderes de los gitanos; las cuevas de los gitanos; campamento de gitanos; tribu de gitanos; los osos de los gitanos; gitanos de Sacromonte; Cristo de los gitanos; los gitanos de Jerez/de Triana; rancho de gitanos, la cava de los gitanos; zona de gitanos.

Colocaciones negativas en español: brujerías gitanas; poblado chabolista gitano; maldición gitana; gitanos pobres; gitano discriminado/marginado; gitanos sucios/ratas; unos gitanos malvados; trapicheos de gitanos; la navaja de un gitano; casas prefabricadas de los gitanos; barriadas de gitanos; riña de gitanos; gresca de gitanos; furgón del gitano; el burro de un gitano; banda de gitanos.

Colocaciones positivas en español: bellas gitanas, gitano alegre; gitano madrileño caballero; alma y espíritu del gitano; gitanos honrados; ojazos gitanos; los gitanos de Lorca; fuego pasional de los gitanos.

Colocaciones neutrales en eslovaco: cigánsky tábor (campamento), cigánska kapela (banda musical), cigánske etnikum, cigánska kolóna/dedina (pueblo/colonia), cigánsky vajda (patriarca); cigánsky život (vida); cigánska krv (sangre), zvyhodňovaní (se les conceden ventajas), miestni, tunajší, naši (nuestros, de aquí), iní (otros), potulní (vagueantes), bieli (blancos), obyčajní (normales), horehronskí/popradskí/levickí/uhorskí/maďarskí (de Horehronie, Poprad, Levice, Hungría); cigáni z osád (de los poblados); olaskí, kočovní (nómadas).

Colocaciones negativas en eslovaco: chatrč (chabola), kára (tartana), neprispôsobiví (no adaptables), problémoví (problemáticos), agresívni (agresivos), opití (borrachos) smradľaví (apestosos), šalení (pirados), cestovaniachtiví (con ganas de viajar), útoky cigánov (agresiones), cigáni cestovatelia (viajeros)

Colocaciones positivas en eslovaco: šikovný, malý cigánik (gitanillo listo, trabajador); soplavý cigánik (gitanilo mocososo), krdel' cigánčat (chiquillería de gitanitos); robotní cigáni (trabajadores), poriadni (educados).

Palabras con las que se agrupa la palabra gitano mediante las conjunciones y/o/ni o coma:

Español:

Contexto neutral: judíos, demócratas, gitanos, homosexuales; judíos y gitanos.

Contexto negativo: gitanos, murcianos y gente de mal vivir; ni drogadictos, ni gitanos; yonquis, gitanos; brujos, gitanos y pícaros; labradores, santeros, gitanos, mendigos; gitanos o negros; moros, negros y gitanos; gitanos o verduleras; los

gitanos y los maricones; gitanos o ladrones; protestante, gitano y gay; gitano-droga, droga-gitano; moriscos, gitanos y negros; gitanos, sintecho.

Contraste gitano – payo: payos y gitanos; vecinos y gitanos; la paya y la gitana; tano payos como gitanos.

Contexto positivo: sea andaluz, sea gitano; traje de flamenca o de gitana; lo andaluz y lo gitano.

Eslovaco:

Contexto neutral: cigáni a židia.

Contexto negativo: cigáni a maďari; cigáni, zlodeji a tuláci; zbojník a cigáň.

Contraste gitano – gadžo: cigáni a gadžovia.

Otros usos en España:

Nombre: mercadillo conocido como Los gitanos, El Gitano (nombre geográfico).
Término: gitano (sujeción para la guitarra); polilla gitana (término biológico); barbo gitano (tipo de pez); lunares gitanos (en los trajes flamencos), arabescos gitanos (en la música).

Apodo: el Poeta gitano (Lorca), marqués gitano (Porrinas de Badajoz, cantaor flamenco); Tomatito, ese gitano de oriente (cantaor flamenco).

Otros usos en Eslovaquia:

Apellido: Cigáň (p.e. Janko Cigáň – Ivan Krasko), Cigánik.

Apodo: Cigánik

Nombre: Cigánski diabli – nombre de una banda musical gitana.

Nombre de animales: Cigáň, Cigaňa

Inciso en una oración: aby som necigánil

Vulgarismos: cigoš, cigaňa, cigoša, dežo, cigánisko jeden, ty cigáň špinavý, cigáň cigánsky

Otras formas verbales del verbo cigániť: pricigánil sa, necigániť, docigániť, zacigániť, etc.

Ex presidente del Gobierno Mikuláš Dzurinda: En la política actual al ex-presidente del Gobierno Mikuláš Dzurinda sus adversarios le llaman gitano por su aspecto: ten malý cigáň je zbojník/malý fúzatý cigáň bicyklista/cigáň Miki/ nielen hlúpy táraj, ale aj cigáň a podvodník /odporný fúzatý cigáň Dzurinda/ tento notorický luhár, ľudovo povedané aj cigáň.

Conclusión

1. A simple vista podemos observar que en eslovaco existen más usos y derivaciones de la palabra gitano acogidos y aceptados en los diccionarios académicos.
2. Igualmente se puede ver que en eslovaco hay un número mayor de dichos y proverbios sobre los gitanos. Mientras que en español hemos encontrado 9

- frases hechas, en eslovaco hay muchas, ya que es más expresivo en este tema.
3. La mayoría de las frases y expresiones sobre el concepto gitano en los dos idiomas es negativa, excepto cuando se habla de los gitanos como músicos y símbolos de libertad, pasión, sentimientos o apariencia física (piel, pelo morena). En España forman parte del folclore junto con los toreros y los artistas de flamenco. En eslovaco se usan con cariño frases que contienen la palabra cigánĉa refiriéndose a los niños que están sucios, mal vestidos o son muy morenos.
 4. En eslovaco se siguen generando nuevas expresiones que reflejan la situación actual política, económica y social del país. Por ejemplo: cestovaniachtiví cigáni; schováva sa ako cigáň pred prácou; sú ako naši cigáni, nechce sa im pracovať; nenápadný ako cigáň na neplatenej brigád; vtrhol tam ako cigáň na sociálku, etc., y todas las alusiones a Mikuláš Dzurinda.
 5. En eslovaco se utiliza la palabra gitano como vulgarismo, algo que no hemos encontrado en el español.
 6. Los contextos en los que se encuentra esta palabra son diferentes. En España se trata de ambientes de drogas, venta ambulante, analfabetismo; en Eslovaquia son los de los robos de patatas, cables, leña y ayudas sociales.
 7. Respecto a las colocaciones, algunas son comunes en ambos idiomas, p.e., campamento/poblado/pueblo gitano; cultura gitana, discriminación de los gitanos. Hay que decir que en español hemos encontrado muchas más colocaciones, sobre todo neutrales, que en eslovaco. Esto puede ser causado también por el hecho de que en Eslovaquia en los contextos oficiales y neutrales se habla de romanís. La palabra gitano es considerada por los propios gitanos como ofensiva.
 8. Entre las colocaciones negativas podemos ver que en eslovaco son bastante más agresivas y peyorativas (borracho, apestoso, sucio) que en español (chabolista, discriminado, pobre).
 9. Hay más colocaciones positivas en español. En eslovaco las únicas positivas son las que contienen la palabra cigánĉa/cigánik – gitanillo.
 10. En las agrupaciones con otras palabras nos hemos fijado en que el contraste gitano – payo se da mucho más en español que en eslovaco (el contraste gadžo – cigán lo hemos encontrado solo tres veces).
 11. En español la palabra gitano se agrupa con palabras como drogadicto, yonqui, maricón, moro, negro, etc., lo que refleja la actual situación social, mientras que en eslovaco las combinaciones son más tradicionales, como gitano + ladrón, gamberro, bandolero.
 12. Hay más chistes sobre los gitanos en eslovaco y nunca hablan de rasgos positivos.
 13. En Eslovaquia el apellido Cigáň/Cigánik es bastante frecuente, por el contrario en español no existe.

Podemos concluir constatando que el eslovaco es más productivo en la formación de expresiones nuevas y actuales con el concepto gitano. Las frases y construcciones en eslovaco son más expresivas, negativas y ofensivas que en español.

Summary

The paper analyzes the use and connotations of words Gypsies and terms with this word in two different cultures and two different languages – in Spanish and Slovak languages. Detailed analysis is then drawn conclusions about the positive or negative connotations in different contexts.

Bibliografia

- DUBSKÝ, J. (1977): *Velký španělsko-český slovník*, Academia, Praha.
- DUBSKÝ, J. (1996): *Velký česko-španělský slovník*, Academia, Praha.
- JAZYKOVEDNÝ ÚSTAV Ľ. ŠTÚRA: *Slovník slovenského jazyka* on line. <http://www.slex.sk/>
- KUBARTH, H., VARELA, F. (1994): *Diccionario fraseológico del español moderno*, Gredos, Madrid.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Banco de datos (CREA)* en línea. Corpus de referencia del español actual. <http://www.rae.es>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española* en línea. <http://www.rae.es>
- SÁNCHEZ PRESA, M. (2010): “La traducción de referencias culturales en la obra de Václav Pankovčín.” In: *Zborník príspevkov z medzinárodného seminára “Translatologické reflexie: Umelecký preklad z/do románskych jazykov”*, 23. – 24. septembra 2010 v Bratislave. Bratislava, AnaPress, 2010. ISBN 978-80-8083-874-4, págs. 229 – 236.
- SKETCH ENGINE: <http://the.sketchengine.co.uk/login/>
- VARELA CANO, D. P. (2006): “Interkultúrnosť vo vyučovaní a osvojovaní cudzieho jazyka.” In: *Východiská kurikulárnych snáh v oblasti výučby cudzích jazykov*. Bratislava, ŠPÚ. ISBN 978-80-89225-30-9, págs. 48 – 57
- ZÁTURECKÝ, A. P.: *Slovenské príslovia, porekadlá a úslovia*, <http://zlatyfond.sme.sk/dielo/>
- www.google.es
- www.google.sk

EL CONCEPTO DE PREFIJO SEPARABLE EN LA NGRAE (2009)

Petr Stehlík

Universidad Masaryk de Brno

El primer gramático español que utilizó el adjetivo *inseparable* en relación con la prefijación fue Antonio de Nebrija, quien consideraba los elementos prefijales sin autonomía formal en la lengua como *preposiciones inseparables* (*praepositiones inseparabiles*)¹. Más adelante, en la primera gramática del castellano de 1492, dicho autor concibe la prefijación como un tipo de composición (preposición + palabra), mientras que el uso preposicional del mismo elemento (por ejemplo *sobre*, *ante*, etc.) constituye, según él, la aposición (“por aiuntamiento”)². Como es sabido, esta falsa identificación entre prefijos y preposiciones se mantiene en la tradición gramatical española hasta el siglo XX.

A primera vista podría parecer que el término *prefijo separable* se refiere simplemente a aquellos prefijos que coinciden, en una lengua determinada, con preposiciones autónomas (en español se trataría, pues, de los llamados prefijos vulgares, p. ej. *ante-*, *entre-*, *sobre-*...). Sin embargo, el concepto de prefijo separable en la lingüística moderna es diferente. En algunos idiomas, y bajo ciertas condiciones, determinados prefijos pueden separarse de la base, o sea, escribirse como una palabra autónoma, posponerse al lexema base, e incluso admiten la inserción de otros elementos entre el prefijo y la palabra.

Un caso ejemplar a este respecto es el alemán. Observemos primero el comportamiento del prefijo *aus-* en diferentes formas del verbo *ausschließen* (excluir):

Ich schließe diese Möglichkeit nicht aus.

Es ist zu früh, um etwas auszuschließen.

No obstante, no todos los prefijos del alemán que se anteponen a bases verbales poseen esta capacidad: los elementos prefijales *be-*, *ent-*, *ver-* y otros tantos siempre se emplean unidos al lexema base. Tomemos, por ejemplo, el verbo *verstehen* (comprender):

Ich verstehe nicht.

Um diese Frage zu verstehen, müssen wir zuerst wissen...

¹ *Introductiones latinae* (1481), apud Berg (1997: 43).

² “Preposición es una de las diez partes de la oración, la cual se pone delante de las otras, por aiuntamiento, o por composición.” (Nebrija, 1989: 207).

De lo anterior resulta que la distinción entre prefijos separables e inseparables en alemán se fundamenta en el comportamiento particular de una parte de los prefijos verbales. La cuestión clave que trataremos de dilucidar aquí es si se justifica establecer la categoría de los prefijos separables también en el sistema morfológico del español, tal como lo hizo la última gramática académica de 2009. En otras palabras, ¿existe realmente en español un grupo de prefijos autónomos frente a otros siempre ligados?

Como ya se ha mencionado, en la NGRAE (2009: 669) aparece por primera vez la clasificación de los prefijos del español en inseparables (*inclasificable, antebrazo*) y separables, llamados también autónomos, exentos o no ligados (*ex marido, comité pro derechos humanos, la no intervención, manifestaciones anti-OTAN, con sin igual entusiasmo*). Aunque esta distinción está basada en el criterio de la dependencia o independencia formal del prefijo (NGRAE 2009: 668; véase el criterio B), los autores de la gramática académica advierten enseguida que “la separabilidad de la que se habla es una propiedad gramatical que afecta a su estatuto en el sistema morfológico del español, por tanto relativamente independiente de las convenciones ortográficas establecidas. Algunos de los prefijos separables se emplean también integrados a la voz a la que anteceden en ciertos usos, como en *antideportivo, (...) manifestaciones proatlantistas*” (NGRAE 2009: 669 – 670). Incluso en alemán puede encontrarse un mismo prefijo ligado o separado en diferentes formaciones o contextos (*aufstehen, ich stehe auf; Aufstand*), así que esta variación en ningún caso impide clasificar un determinado elemento prefijal como separable. Por consiguiente, bajo el término *prefijo separable* debe entenderse cualquier morfema antepuesto con la capacidad de ser empleado como prefijo autónomo, y no solo los usos autónomos de este.

Después de estas precisiones introductorias podemos proceder ya a algunas cuestiones más interesantes. ¿A qué se debe la separabilidad de ciertos prefijos frente a otros que siempre van ligados a la base? ¿Y hay una sola causa de este funcionamiento autónomo de determinados prefijos, o bien existen varios factores que llevan a la separación formal del prefijo y el lexema base? Para encontrar respuestas a estas importantes preguntas, convendrá detenernos primero en los ejemplos citados en la NGRAE y reproducidos en el párrafo anterior.

Empecemos por el morfema prefijal *ex* (“antiguo, anterior”), hasta hace poco considerado como el prefijo separable por excelencia. En los tratados de la formación de palabras publicados en los años 90, este prefijo suele aparecer en los ejemplos correspondientes separado de la base por guion (Miranda³, 1994: 83: *ex-monárquico, ex-comunista, ex-alumno*; Almela, 1999: 67: *ex-alumno, ex-combatiente*,

³ Miranda (1994: 83) aduce una cita del *Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española* (1989) en la que se dice, entre otras cosas, que el prefijo *ex* “también se antepone a otros nombres o adjetivos de persona, e indica que ésta ha dejado de ser lo que aquéllos significaban. En estos dos últimos casos se escribe separado”.

ex-marido, ex-ministro, etc.), aunque Varela y Martín García apuntan en el capítulo *Prefijación de la Gramática descriptiva de la lengua española* que en combinación con nombres de cargos y en otras formaciones donde *ex* puede parafrasearse por “antiguo”, “el prefijo aparece indistintamente escrito junto o separado de la base nominal” (1999: 5018). Durante la primera década del nuevo milenio parece haberse generalizado la separación de *ex* con el sentido de “antiguo” por espacio en vez de por guion (es decir, *ex alumno, ex marido, ex socio*), de acuerdo con la norma que estableció de forma clara y unívoca en su definición el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (2005): “Prefijo autónomo de valor adjetivo, procedente de una preposición latina, que se antepone a sustantivos o adjetivos con referente de persona para significar que dicha persona ha dejado de ser lo que el sustantivo o el adjetivo denotan. Se escribe separado de la palabra a la que se refiere, a diferencia del resto de los prefijos, y sin guion intermedio”. Como consecuencia, el prefijo *ex* se convirtió en el representante emblemático de los prefijos separables, y creemos que fue ante todo este morfema (junto con algunos otros en los que podía observarse una fuerte fluctuación gráfica en el enlace entre el segmento antepuesto y la base, p. ej. *anti-*) el que llevó a los académicos a la decisión de introducir la categoría de los prefijos autónomos en la nueva gramática, aunque encontramos menciones aisladas sobre elementos prefijales separables también en trabajos menos recientes. Con ello llegamos a otro supuesto prefijo no ligado que figura entre los ejemplos citados de la NGRAE: el elemento negativo *no*.

Ya Mervyn F. Lang (1992: 227) incluye entre los prefijos de negación el adverbio *no*, que, según él, “se utiliza, en ocasiones, como alternativa a prefijos estándar (...), desempeñando una función gramatical próxima a la prefijal o adjetival: *países no alineados, aviones no identificables, la no violencia*”. De estas palabras se desprende que Lang no está completamente convencido del estatuto prefijal de dicho elemento, y, curiosamente, el autor se apoya, para justificar su inclusión de *no* entre los prefijos, en el *Diccionario de dudas de la lengua española* de 1968 (pág. 243), donde se clasifica este morfema como “prefijo negativo de sustantivos y adjetivos equivalente a *in-*”. Miranda, al contrario, y a pesar de ser un fiel seguidor de Lang, no menciona del todo el elemento *no* entre los prefijos de negación, y tampoco Almela (1999) lo incorpora en su excelente –y, en nuestra opinión, la más exhaustiva y detallada que se haya publicado hasta hoy día– nómina de los prefijos del español. El *Diccionario Panhispánico de Dudas* (2005) solo indica que el adverbio negativo *no* “se antepone a sustantivos o adjetivos abstractos, denotando inexistencia de lo designado por ellos”, sin considerar este empleo como prefijal.

Igualmente problemática es la situación acerca del supuesto prefijo separable *sin* (recordemos el ejemplo de la NGRAE *con sin igual entusiasmo*, citado más arriba). Separable o no, *sin* no aparece recogido como prefijo en varios trabajos relevantes sobre la lexicogénesis del español (Lang 1992, Miranda 1994, Varela 2005), y algunos autores lo mencionan en la prefijación solo para expresar sus

reservas sobre el carácter derivativo de dicho elemento. Por ejemplo, según Varela y Martín García (1999: 5023, nota de pie de página 56), “el prefijo *sin* con valor privativo sólo aparece en unas pocas formaciones lexicalizadas (*sinnúmero*, *sinrazón*, *sinsentido*, *sinvergüenza*)”. Bajo Pérez (1997: 30) va todavía más lejos aduciendo que “no se pueden establecer diferencias sintácticas ni semánticas entre la preposición *sin* y el supuesto prefijo *sin-*, de modo que parece preferible considerar que son casos de composición y no propiamente de derivación”, con lo que prácticamente descarta *sin* como prefijo. Con esta postura contrasta de manera llamativa la interpretación de formaciones del tipo *los sin escrúpulos* o *los sin esperanza* como palabras prefijadas en la NGRAE (2009: 724 – 725), la cual reconoce la existencia del prefijo *sin-* tanto en su forma ligada (*sinrazón*, *sinsentido*, *sindiós*) como autónoma (p. ej. *los sin papeles*, *los sin techo*). Es evidente que las formaciones *los sin patria*, *sin escrúpulos*, *sin esperanza*, etc., tienen exactamente la misma estructura que *el sinvergüenza*; se podrían, pues, escribir también como una sola palabra. Además, a diferencia de la escasa productividad neológica del prefijo *sin-*, el considerable número de formaciones con *sin* autónomo en el español actual seguramente justificaría su inclusión entre los prefijos de negación, así que la decisión de los académicos de catalogar estos usos como casos de prefijación no carece de lógica. Por otra parte, conviene preguntarse dónde está el límite entre el funcionamiento prefijal y preposicional de *sin* (en los ejemplos mencionados, se trata en realidad de complementos del nombre con el núcleo elíptico: *las personas sin papeles*, *sin techo* > *los sin papeles*, *sin techo*), porque en la propia NGRAE se excluyen *bien-* y *mal-* de la prefijación justamente con el argumento de que en *bienquerer*, *bienvivir*, *maltratar*, *malinterpretar*, etc., “el primer elemento de estas formaciones no muestra diferencias sustanciales con los adverbios correspondientes en la sintaxis: *Me interpretaron mal* – *Me malinterpretaron*” (2009: 781). Recordemos que exactamente lo mismo afirma Bajo Pérez (1997: 30) acerca del elemento *sin*: “no se pueden establecer diferencias sintácticas ni semánticas entre la preposición *sin* y el supuesto prefijo *sin-...*”. La postura de la RAE parece ser, entonces, un poco inconsecuente.

Volviendo a los ejemplos con prefijos separables que ofrece la NGRAE y que hemos mencionado al comienzo de este artículo, vemos que también el empleo de otros elementos prefijales (tomemos la expresión *comité pro derechos humanos*) sobrepasa ya la borrosa línea entre Morfología y Sintaxis y hace pensar en una clase de elementos híbridos a medio camino entre preposiciones y prefijos. Fue Serrano-Dolader quien expuso detalladamente este problema en varios trabajos suyos, ante todo en el capítulo sobre la derivación verbal y la parasíntesis en la GDLE (1999), que a su vez determinó la postura (casi idéntica) de la NGRAE diez años más tarde. La raíz del problema consiste en que, a diferencia de los prefijos estándar, que modifican el significado de las bases univerbales (*ultraligero*, *superagradable*, *antebrazo*, etc.), determinados prefijos, y típicamente *anti-* y *pro-*,

pueden incidir no solo sobre palabras aisladas, sino sobre sintagmas compuestos por un nombre y uno o más complementos. Serrano-Dolader pone en su artículo acerca de algunas particularidades del elemento *anti-* (2002: 389) los siguientes ejemplos: *Manifestaciones anti actos terroristas indiscriminados*; *Declaraciones anti comportamientos nepotistas*; *Movilizaciones anti construcción del nuevo túnel*. En la primera formación, la incidencia del prefijo *anti* podría representarse de esta manera: *Manifestaciones* [*anti* (*actos terroristas indiscriminados*)]. Además de *pro-* y *anti-*, dicho funcionamiento peculiar se observa también en otros prefijos de origen preposicional, como *inter-* y *pre-*: *Relaciones inter-ministros*; *Contactos pre firmas de acuerdos*, aunque el elemento prefijal que con más frecuencia incide sobre unidades pluriverbales es precisamente *anti-*. Serrano-Dolader llega a la conclusión de que en los ejemplos citados, la formación prefijada no es ni un sintagma preposicional ni un adjetivo⁴, y de que el elemento *anti-* no se comporta en estas construcciones ni como prefijo ni como preposición. Debido a las limitaciones de este artículo no podemos ahondar más en las dificultades teóricas y clasificatorias relacionadas con este fenómeno, pero lo que sí es de relevancia para nuestro tema es el hecho de que la capacidad de algunos prefijos para incidir sobre sintagmas en vez de bases univerbales no se limita exclusivamente a los prefijos preposicionales. Volvamos al prefijo *ex*, comentado ya más arriba. Además de las formaciones como *ex marido*, *ex secretario*, *ex líder*, etc., donde se adjunta el elemento antepuesto a bases univerbales, se dan también combinaciones en las que la unidad prefijada está constituida por un sintagma: *ex primer ministro*, *ex alto cargo*. Aquí, el prefijo *ex* no modifica solo el significado de la palabra a la que precede inmediatamente, sino el sentido de los dos lexemas que forman una unidad semántica. De esta manera, *ex primer ministro* no es un político que antes era primer ministro y ahora es segundo o tercero, sino que nos referimos así a una persona que dejó de ocupar el cargo específico de primer ministro. A pesar de la aparente semejanza con los ejemplos anteriores en los que los prefijos preposicionales *anti-* o *pro-* también inciden sobre unidades pluriverbales, en *ex alto cargo* o *ex primer ministro* se trata de un fenómeno menos problemático. Mientras que en *Declaraciones anti comportamientos nepotistas*, el prefijo forma parte del sintagma preposicional subyacente (*contra los comportamientos nepotistas*), convirtiéndolo en un complemento del nombre, el prefijo *ex* (o cualquier otro elemento prefijal) se halla fuera de la estructura de la base pluriverbal, a la que modifica como un conjunto (*ex primer ministro*, *vice primer ministro*). Al mismo tiempo, no debería olvidarse que el principal argumento de la RAE a favor de la escritura separada del elemento *ex* con el sentido de “que fue y ha dejado de serlo” (DRAE 2001), independientemente de la naturaleza simple o compleja de la base, consistía en su

⁴ Según varios lingüistas, el prefijo *anti-* es transcategorizador: *arrugas*_N > *antiarrugas*_{Adj}. En el ejemplo arriba mencionado se ven claramente las dificultades de este análisis: *Manifestaciones* [*anti* (*actos terroristas indiscriminados*)_N]_{Adj}.

funcionamiento cuasiadjetival⁵. Por supuesto, en contra podría aducirse que hay otros prefijos adjetivales, como *neo-*, *paleo-*, *maxi-*, *mini-*, etc., que se anteponen a la base sin guión ni espacio.

Hasta ahora hemos señalado dos causas del uso no ligado de algunos prefijos: la primera y más general es la incidencia del prefijo sobre bases pluriverbales; la segunda, más específica, radica en el funcionamiento híbrido (cuasipreposicional o cuasiadjetival) de determinados elementos prefijales. A estos dos factores morfosintácticos hay que añadir todavía otro, no menos importante, que ya escapa a la descripción científica: se trata de una simple fluctuación debida a la falta de unas reglas ortográficas unívocas. Como ya hemos dicho, el prefijo *ex* (con el sentido de “antiguo, anterior”) solía escribirse hasta hace poco separado del lexema base (*ex novia*, *ex alumno*), pero antes de la publicación de la nueva *Ortografía* de 2010, de la que hablaremos más adelante y que lo cambió todo, se podía observar una fuerte vacilación gráfica en muchos otros morfemas antepuestos. Por ejemplo, nuestra anterior investigación (Stehlík 2006) sobre la productividad neológica de los elementos prefijales cultos en los anuncios de cosmética –cuya lengua muestra una predilección especial por los prefijos grecolatinos–, reveló un detalle muy significativo: en más de la mitad de las palabras registradas con *anti-* (concretamente 10 de 19), el prefijo apareció separado de la base por guion o espacio: *anti-bacteriano*, *anti-brillos*, *anti celulitis*, *anti-celulítico*, *anti-grasa*, *anti-fatiga*, *anti manchas blancas*, etc. Aunque en una parte de estas formaciones podríamos recurrir a la explicación sintáctica que hemos expuesto más arriba (incidencia del prefijo sobre un sintagma y/o su funcionamiento cuasipreposicional: *anti manchas blancas* = *contra manchas blancas*; *anti celulitis* = *contra la celulitis*), en *anti-bacteriano* o *anti-celulítico* estamos ante un empleo puramente prefijal de *anti-* y, a pesar de ello, se empleó allí el guion. Por encima, algunas formaciones bastante frecuentes en los textos analizados fueron recogidas en dos variantes gráficas (*antiarrugas/anti-arrugas*, *antiedad/anti-edad*). Además de *anti-*, aparecieron en nuestro corpus todavía dos prefijos cuyo uso autónomo superaba la ocurrencia de la forma ligada: *micro-* y *ultra-*. En el primer caso (p. ej. *micro-perlas*, *micro-aceite*) podríamos especular sobre una mayor autonomía formal de los prefijos adjetivales en general (*ex* = antiguo; *micro* = pequeño); pero la verdad es que, con excepción de *ex*, ningún otro prefijo adjetival alcanzó una autonomía comparablemente generalizada. En cuanto a los prefijos superlativos (*hiper-*, *super-*, *ultra-*, *extra-*...), creemos que no existe ninguna razón objetiva que justifique su separación de la base (*ultra-fresco*, *ultra-voluminoso*, *extra light*, *super hidratante*...), excepto quizás la conciencia del hablante de la naturaleza derivada de la formación y, posiblemente, el afán de poner énfasis en el prefijo

⁵ En el *DRAE*²², el elemento *ex* aparece clasificado como adjetivo (en *ex ministro*, *ex marido*) y también como sustantivo (“Persona que ha dejado de ser cónyuge o pareja sentimental de otra”, p. ej. *mi ex*).

mediante este recurso gráfico. Curiosamente, la separación por guion o espacio se da (aunque con menor frecuencia) incluso en la unión entre una raíz grecolatina y la base (*bio-asimilable*, *dermo-decontractante*, *lipo lifting*), de manera que no puede afirmarse que se trate de un fenómeno limitado solo a determinados prefijos con algunas características semánticas o morfosintácticas específicas.

Un caso particular –que todavía no se ha mencionado aquí– lo constituyen las formaciones en que se unen prefijos y siglas, y en cuyo enlace prevalecía ya antes de la nueva norma ortográfica el uso del guión o espacio: *anti(-)OTAN*, *anti-OLP*, etc. Como en algunos ejemplos anteriores, la base a la que modifica el prefijo puede considerarse pluriverbal y, por tanto, su autonomía formal no carece de fundamento.

Para resumirlo, hay tres causas básicas a las que puede achacarse la independencia formal del prefijo en español:

1. la incidencia de determinados prefijos sobre bases pluriverbales (*ex primer ministro*, *super en forma*, etc.);
2. el comportamiento o funcionamiento híbrido de algunos prefijos preposicionales y adjetivales (*tratamiento anti celulitis*, *los sin papeles*, *ex alumno...*);
3. la fluctuación gráfica sin ninguna causa aparente (aquí podrían englobarse, sin embargo, varios factores psicológicos o subjetivos), sobre todo en prefijos no preposicionales que se escribían en el pasado a veces sí y a veces no como elementos autónomos (*ultra-fresco*, *super light*, etc.). Como ya hemos señalado, esta vacilación concierne tanto a los verdaderos prefijos (especialmente los superlativos) como a los llamados prefijoides o bases cultas (*bio-asimilable*, *dermo-contracciones*).

Veamos ahora qué cambio supone para el concepto de prefijo separable la última edición de la *Ortografía de la lengua española*, vigente desde diciembre de 2010⁶.

La primera novedad consiste en que, a partir de 2011, todos los prefijos deben unirse sin guion o espacio a la base univocal con excepción de cifras, nombres propios y siglas, o, más generalmente, cualquier base que empiece por mayúscula; en tal caso se empleará el guión (*cuasiautomático*, *anticancerígeno*, *proamnistía x super-8*, *pro-Obama*, *anti-OTAN*).

Además de los nombres propios y las siglas, también las bases pluriverbales exigen la separación del prefijo, esta vez por espacio: *pro derechos humanos*, *vice primer ministro*, *ex relaciones públicas*, *super en forma* (pero *exjugador del Real Madrid*, *expresidente brasileño*; el complemento o adjetivo especificativo que acompaña la palabra prefijada no se considera razón suficiente para separar el

⁶ Las nuevas normas sobre la escritura de los prefijos pueden verse resumidas en: [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000018.nsf/\(voAnexos\)/arch8100821B76809110C12571B80038BA4A/\\$File/CuestionesparaelFAQdeconsultas.htm#ap0](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000018.nsf/(voAnexos)/arch8100821B76809110C12571B80038BA4A/$File/CuestionesparaelFAQdeconsultas.htm#ap0)

prefijo de la base)⁷. Fijémonos en que el único criterio relevante para la autonomía del prefijo es la incidencia sobre una base pluriverbal que constituye una unidad semántica; el funcionamiento cuasipreposicional de *pro* y *anti* o cuasiadjetival de *ex* en estos casos sobrepasa ya los límites de la norma ortográfica y queda relegado solo al plano teórico.

El prefijo *ex* recibe el mismo tratamiento que el resto de los elementos prefijales. Así, de un plumazo, y, lo que es más, solo después de un año desde la publicación de la nueva gramática académica (2009), donde se introdujo la clasificación en prefijos separables e inseparables, la RAE “mató” al prefijo autónomo por excelencia, el único (si dejamos aparte el elemento *no*) que sin excepciones –y también por decisión de los académicos– se escribía separadamente. Al mismo tiempo, está claro que la afirmación de los autores de la NGRAE (2009: 669) de que la separabilidad del prefijo es “relativamente independiente de las convenciones ortográficas establecidas” no corresponde a la realidad, que demuestra precisamente lo contrario. Según la nueva norma ortográfica, la posible separación del prefijo de la base depende exclusivamente de la naturaleza del segundo elemento de la formación, de modo que la autonomía del prefijo en cuanto propiedad gramatical, como también se define en la NGRAE (2009: 669), se queda sin ningún recurso lingüístico formal, convirtiéndose así en una característica puramente virtual.

En resumen, las consecuencias de las nuevas reglas ortográficas –en sí muy claras y unívocas en lo que a la escritura de los prefijos se refiere– son verdaderamente devastadoras para el concepto de prefijo separable. A partir de ahora, cualquier elemento prefijal puede aparecer, por lo menos teóricamente, soldado a la base univerbal (en la mayoría de los casos), unido con guion (en combinación con un nombre propio, una sigla o una cifra) o separado por espacio (delante de una base compleja). Un ejemplo: *super-8*, *super en forma*, *superestrella*. El criterio de la dependencia o independencia formal pierde así su relevancia para la delimitación de dicho concepto, y, desgraciadamente, lo mismo puede decirse también de la autonomía del prefijo desde el punto de vista morfosintáctico. En la formación *antitabaco*, el prefijo *anti-* cumple una función cuasipreposicional (*campana antitabaco* = *contra el tabaco*) y es el causante del cambio categorial de la base (*tabaco*_N > *antitabaco*_{Adj}), una propiedad que contradice la definición tradicional de la prefijación como un mecanismo homogéneo (en contraste con la sufijación, que supone un procedimiento heterogéneo). El problema es que la nueva norma ortográfica ni siquiera permite expresar formalmente la autonomía del prefijo *anti-* en este tipo de construcciones (*anti-tabaco* o *anti tabaco*).

⁷ Parece que *El País* implementó esta regla solo parcialmente; por ejemplo, en el número del 25.9.2011 se habla en la misma frase del *exdirector de Al Yazira* y del *ex presidente nigeriano*; más adelante, en la misma página 13, se menciona a *dos ex presidentes nigerianos* (*El País*, 25-9-2011).

A modo de conclusión cabe decir que en español, y sobre todo después de la publicación de la nueva *Ortografía*, el concepto de prefijo separable es completamente prescindible por las siguientes razones:

1. No existe un inventario de prefijos separables del español claramente delimitado y con particularidades gramaticales comunes para todos los elementos de esta categoría.
2. La separación gráfica del prefijo, por lo menos según la *Ortografía* (2010), viene dada exclusivamente por la naturaleza de la base a la que se adjunta el prefijo, y no por las propiedades gramaticales de este último. En la lengua alemana, al contrario, la independencia formal del prefijo separable no está condicionada primeramente por las características particulares de la base verbal, sino por la propia autonomía del prefijo (que coincide en alemán con un elemento lingüístico independiente) y también por la función sintáctica que desempeña la palabra prefijada: *Ich kann das nicht ausschließen. Ich schließe diese Möglichkeit nicht aus.*
3. La independencia formal del prefijo en español es una cuestión puramente convencional y ortográfica, y no guarda ninguna relación directa con el grado de autonomía semántica o morfosintáctica del prefijo. Como la mejor prueba de esta afirmación puede servirnos la evolución de las reglas para la escritura del prefijo *ex* unido a bases nominales (*exalumno/ex-alumno* > *ex alumno* > *exalumno*).

Por supuesto, siempre se podría objetar que en español existen algunos elementos que nunca se unen directamente a la base cuando adoptan la función prefijal, por ejemplo el segmento *no* en *la no intervención*, *la no violencia*, o *medio* en *medio muerto*, *medio enamorarse*, *medio actriz*, *medio dulce*⁸. Sin embargo, ¿se trata aquí verdaderamente de elementos prefijales? A fin de cuentas, parece que los únicos prefijos que podrían considerarse genuinamente autónomos en español son aquellos de cuyo estatuto persisten las mayores dudas. Creemos que es un buen tema para futuras investigaciones.

Summary

This article deals with the definition and the concept of separable prefix in the *New Grammar of the Spanish Language* (NGRAE 2009). Our main conclusions are: 1) There is no clearly defined inventory of Spanish separable prefixes with specific grammatical properties. 2) The orthographic separation of the prefix, at least according to the *Orthography of the Spanish Language* (2010), is given by the nature of the base to which the affix is attached, and not by the grammatical characteristics of the latter. 3) The formal autonomy of some prefixes in Spanish

⁸ Los ejemplos citados proceden de la NGRAE (2009: 681). La forma ligada de *medio* en las palabras *mediodía*, *medianoche*, etc. se considera en esta gramática como un elemento compositivo.

is purely a matter of orthographic convention. The best example of this is the evolution of the attachment of the prefix *ex* to nominal bases in the last two decades (*exalumno/ex-alumno* > *ex alumno* > *exalumno*).

Bibliografía

- ALMELA PÉREZ, R. (1999): *Procedimientos de formación de palabras en español*, Barcelona, Ariel.
- BAJO PÉREZ, E. (1997): *La derivación nominal en español*, Madrid, Arco/Libros.
- BERG, M.^a-C. (1997): *Zu Wortbildung bei Antonio de Nebrija. Die Präfigierung*. Dissertation, Tübingen.
- BOSQUE, I. – DEMONTE, V. (eds.) (1999): *Gramática descriptiva de la lengua española*, Tomo III, Madrid, Espasa-Calpe. [GDLE en el texto].
- LANG, M. F. (1992): *Formación de palabras en español*, Madrid, Cátedra.
- MIRANDA, J. A. (1994): *La formación de palabras en español*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- NEBRIJA, E. A. de (1989 [1492]): *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*, 22^a edición, Madrid, Espasa-Calpe. [DRAE en el texto]. <http://buscon.rae.es/draeI/>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2005): *Diccionario Panhispánico de Dudas*, Madrid, Santillana. <http://buscon.rae.es/dpdI/>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Libros. [NGRAE en el texto].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010): *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Libros.
- SERRANO-DOLADER, D. (1999): “La derivación verbal y la parasíntesis”, In: Bosque, I. – Demonte, V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Tomo III, Madrid: Espasa-Calpe, págs. 4683 – 4756.
- SERRANO-DOLADER, D. (2002): “Hacia una concepción no-discreta de algunas formaciones con *anti-* en español”, In: *Revista Española de Lingüística*, 32, 2, págs. 387 – 411.
- STEHLÍK, P. (2006): “La productividad de los elementos prefijales cultos en los anuncios de cosmética”, In: *Études Romanes de Brno*, L 27, 1, págs. 29 – 35.
- VARELA ORTEGA, S. (2005): *Morfología léxica: La formación de palabras*, Madrid, Gredos.
- VARELA ORTEGA, S. – MARTÍN GARCÍA, J. (1999): “La prefijación”, In: Bosque, I. – Demonte, V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Tomo III, Madrid, Espasa-Calpe, págs. 4993 – 5040.

JAVIER MARÍAS Y ARTURO PÉREZ-REVERTE: DOS MODALIDADES DE BEST-SÉLLER

Paulína Šišmišová

Universidad Comenius de Bratislava

Hace un par de años en la teoría literaria ha adquirido legitimidad el término *best-séller* que suele relacionarse con los factores de gran “éxito” y „superventa“. Sin embargo, críticos literarios, conocedores del mundo editorial y los propios escritores no han dejado de discutir acerca de la naturaleza de este fenómeno editorial que nos hace revalorizar el concepto mismo de literatura.

En nuestro trabajo hacemos una aproximación al fenómeno de *best-séller*, analizando estrategias narrativas de dos escritores españoles contemporáneos: Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte. Ambos se encuentran entre los autores más vendidos y apreciados en España y también en el extranjero. En algunos países el prestigio de su obra es incluso mayor que en España. A modo de ejemplo, de la versión alemana de la novela de J. Marías *Corazón tan blanco* (Mein Herz so weiss, 1996) se vendió más de un millón de ejemplares, mientras que en España sólo 300.000 mil. (STEENMEIJER, 2001: 8). Si tomamos en consideración que una novela que supera los 100 mil ejemplares vendidos, en España ya es considerada *best-séller*, el número de ventas en España ha superado todas las expectativas. Por su parte, A. Pérez-Reverte, considerado el paradigma español de autor especializado en *best-séllers*, goza de gran popularidad entre los lectores extranjeros. En Eslovaquia hasta hoy día, se han traducido cinco novelas suyas: *La tabla de flandes* (Flámsky obraz, 2001), *La piel del tambor* (Templárová posledná výprava, 2003), *El club de Dumas* (Dumasov klub, 2004), *La reina del sur* (Kráľovná juhu, 2006), *El pintor de batallas* (Maliar bojových scén, 2008). Cinco títulos traducidos representan un número elevado, teniendo en cuenta que el porcentaje de las traducciones del español en el corpus de las traducciones literarias al eslovaco, en general, es relativamente bajo. De Javier Marías, se ha traducido al eslovaco solo el volumen de sus cuentos *Cuando fui mortal* (Keď som bol smrteľný, 2010) aunque la traductora, Eva Palkovičová, trata de suplir esta ausencia con un epílogo exhaustivo (PALKOVIČOVÁ, 2010:153 – 158).

Ambos escritores nacieron en 1951, son amigos y compañeros en la RAE y asiduos articulistas. Además, sus artículos, los de Marías en *El País* y los de Pérez-Reverte en *El Semanal* del Grupo Correo, son objeto de grandes polémicas. Por su edad nuestros autores pertenecen a la Generación del 82 que aparece en la escena literaria española en los años, cuando la democracia quedó enraizada definitivamente. Sin embargo, J. Marías había empezado a escribir mucho antes.

Su primera novela *Los dominios de lobo* apareció en 1971, por lo que él mismo se identifica con la generación poética de los “novísimos”, aparecida a comienzos de los años setenta. Se trata de una generación “eclectica” y cosmopolita, apodada de “veneciana” por su escapismo extranjerizante. Dicha generación, educada durante el franquismo triunfalista, estaba “harta” de hablar sobre temas de España y dio la espalda a la tradición española, buscando sus inspiraciones en la literatura extranjera (MARÍAS, 2007: 55 – 59). El mismo Marías traducía del inglés, lo que le sirvió como importante aprendizaje de ejercicio literario. La impronta de la literatura y la cultura anglosajanas está presente en toda su obra, empezando por su primera novela, cuya materia fueron ochenta y cinco películas norteamericanas.

La formación literaria de A. Pérez-Reverte ha sido diferente. Fue reportero de guerra durante veinte años y empezó a publicar mucho más tarde. Su primera novela *El húsar* (1986) pasó desapercibida, pero la segunda, titulada *El maestro de esgrima*, que fue publicada dos años más tarde, le reportó gran éxito, al igual que las que la siguieron: *La tabla de Flandes* (1990) y *El club de Dumas* (1993). En 1994 Pérez-Reverte abandonó su trabajo como reportero para dedicarse exclusivamente a su actividad de novelista. Hoy día ya tiene publicadas casi una veintena de novelas y libros de cuentos, además de una serie de novelas folletinescas del capitán Alatriste, ambientada en el Siglo de Oro español que empezó a publicarse en 1996.

Antes de proceder al análisis concreto, creo oportuno hacer unos breves apuntes concernientes al término *best-séller*.

Como es sabido, el fenómeno de best-séller nace en los EE.UU. En 1895 Harry T. Peck, editor de la revista *The Bookman*, comienza a publicar la lista de los libros más vendidos (lista de superventas). A partir de entonces el best-séller queda vinculado al éxito comercial. Los best-séllers son obras literarias que han logrado entrar en la lista de los libros más vendidos y se mantienen allí por un tiempo relativamente breve (durante unas semanas o meses).

Según un prejuicio existente los best-séllers son libros de mala calidad. A diferencia de verdaderas obras maestras con una dimensión trascendental, los best-séllers son considerados obras fáciles e insignificantes, pensadas para puro entretenimiento y destinadas a un vasto público. Sin embargo, afirmar que el éxito comercial siempre conlleva una calidad literaria inferior sería simplificar las cosas. Además, las fronteras entre la llamada “gran literatura” (literatura de élites) y literatura “menor” (literatura popular) no sólo no dejan de ser confusas, sino que los intentos por delimitarlos provocan reacciones, a veces agresivas, por parte de los escritores de los best-séllers, puesto que la calidad literaria de sus obras es puesta en duda por algunos críticos literarios. El mismo Pérez-Reverte es un escritor resentido con la crítica literaria y en su artículo “La vía europea al best-séller”, en el que trata de defender la calidad de best-séllers, califica a los críticos literarios sin rodeos como “parásitos que se autoadjudican el papel de

árbitros y convierten las páginas de cultura de los diarios en feudos personales“ (PÉREZ-REVERTE, 1998).

Los best-séllers son parte integrante del mercado editorial, sujetos a sus leyes y dependen de una refinada estrategia de publicidad. Para algunos escritores ya es parte indispensable de sus actividades literarias. Pérez-Reverte dice al respecto: “Escribir novelas no tiene un punto final exacto, porque luego hay que acompañarlos un trecho por el mundo de la publicidad, y el mercado, y todas esas cosas que ayudan a que el libro se conozca y se lea más“ (PÉREZ-REVERTE, 2002). Según los estudiosos del problema, el éxito de ventas va unido a cuatro factores: 1. el (re)nombre del autor; 2. la envergadura de la casa editorial; 3. el lanzamiento del libro y 4. el momento de aparición en el mercado (LÓPEZ DE ABIADA, PEÑATE RIVERO, 1993:50). Resulta que el éxito de una novela entra en relación con factores extratextuales, lo que puede llevar a subestimar su calidad literaria.

El best-séller se considera un fenómeno pasajero, un fenómeno de moda. Los best-séllers son libros rápidamente consumidos y olvidados. Las leyes implacables del mercado hacen sustituirlos rápidamente por uno nuevo best-séller. Sin embargo, hay una categoría de libros que pese a haber dejado de figurar entre los libros más vendidos, acaban adquiriendo una cierta estabilidad en el éxito de ventas (se suelen denominar *steadysellers*) y, si esta estabilidad se mantiene durante mucho tiempo, incluso durante siglos, los libros se canonizan y se convierten en libros clásicos (*longsellers*). En este caso, el éxito de ventas es secundario. Los libros clásicos se editan regularmente, aunque sus tiradas ya no son tan elevadas (VIÑAS PIQUER, 2009: 10 – 11). El mejor ejemplo de lo dicho son los avatares de la célebre novela cervantina *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Nada más aparecer en 1605, el libro tuvo un éxito inesperado. El mismo año aparecieron seis nuevas ediciones (dos de ellas furtivas) y cuando diez años más tarde salió la segunda parte, la primera ya contaba con nueve ediciones en España, aparte de sus traducciones al inglés (Thomas Shelton, 1612) y al francés (1614, César Oudin). Aunque los primeros lectores no vieron en el *Quijote* sino una obra de entretenimiento, con el paso de los años (y siglos) la novela fue adquiriendo nuevas dimensiones para sus nuevos lectores, hasta convertirse en una obra clásica

Hay quienes sostienen que el best-séller es un género literario específico que se escribe con vistas al éxito en el mercado editorial y teniendo en cuenta el horizonte de expectativas de un supuesto lector “promedio“. En los últimos años incluso han aparecido „manuales“ que ofrecen recetas acerca de cómo escribir best-séllers. Así, el agente literario estadounidense, Albert Zuckerman en su libro *Cómo escribir un best séller* enumera los ingredientes que debería tener una novela para que llegue a ser un best-séller. Según Zuckerman, al lector de best-séller le gusta leer novelas de intriga compleja y rebuscada. Quiere conocer costumbres y rituales que le son desconocidos y le gusta que la acción se desarrolle en ambientes exóticos y que los protagonistas tengan „dimensiones sobrehumanas“. Sin embargo, el autor nunca

puede “abandonar” a su lector. Cuando introduce referencias cultas en su obra (referencias históricas, arquitectónicas, técnicas intertextuales, etc.) debe tratar de evitar que estas alusiones representen una amenaza para la inteligibilidad de la historia que se cuenta. Hay que saber “dosificarlas” de una manera razonable.

Al final se nos plantea la pregunta si es el autor mismo quien adopta la posición de escritor de best-séller o es un conjunto de circunstancias arriba señaladas (los críticos y los lectores incluidos) que determinan si la obra va a ser convertida en un best-séller.¹ Juan Goytisolo ha dicho alguna vez que una cosa es escribir para ser vendido, otra escribir para ser leído y otra escribir para ser releído. Detrás de cada una de estas posibles posiciones hay un proyecto, “una serie de elecciones” con unos intereses individuales específicos.

Ahora pasemos a caracterizar los proyectos literarios de A. Pérez-Reverte y J. Marías. Lo primero a señalar es que representan dos líneas opuestas de novelar. Mientras que Pérez-Reverte desarrolla una línea realista tradicional (galdosiana), Javier Marías cultiva una novela antirrealista e imaginativa de corte metafísico cuyo máximo representante en la literatura española fue Juan Benet. De allí se desprenden las diferentes estrategias narrativas a las que acuden nuestros autores. A. Pérez-Reverte considera que un buen escritor debe “contar historias” en las que “pasan cosas” y hacerlo „del modo más eficaz posible“. En sus novelas de éxito (*El maestro de esgrima*, 1988; *La tabla de Flandes*, 1990; *El club Dumas*, 1993; *La piel del tambor*, 1997) hay una mezcla de novela histórica, policíaca y de aventuras. Sus acciones se desarrollan en un tiempo y espacio concretos y bien definidos. Los personajes parecen sacados de la realidad misma, son héroes “cansados”, pero no se resignan a defender los valores tradicionales (honestidad, coraje, cortesía, lealtad).

En cuanto al lenguaje, Pérez-Reverte adecua la dicción a las características de sus personajes para que nos parezca verosímil el modo de su expresión. Junto al lenguaje coloquial, en sus novelas nos encontramos con un lenguaje especializado del campo de la fotografía, la historia del arte, la náutica, las armas, Internet, etc.. Además, en la serie de novelas históricas del Capitán Alatriste Pérez-Reverte recrea la lengua del siglo XVII, deleitándose en las germanías y giros lingüísticos

Muchas de las novelas de Pérez-Reverte están cargadas de sus dramáticas experiencias profesionales como reporetro de guerra. El escritor considera que uno de los mayores errores de nuestro tiempo es el desconocimiento de la historia, lo que ha llevado a muchos conflictos bélicos. En sus novelas A. Pérez-Reverte conjuga la historia con el presente. Dice que sin historia somos como huérfanos carentes de las claves que hacen posible entender los acontecimientos que estamos viviendo. En sus novelas trata de recrear la historia sea reciente (las guerras en la antigua Yugoslavia) o alejada (guerras de Flandes o guerras napoleónicas), para

¹ Se ocupa de este aspecto del problema detalladamente D.Viñas Piquer en su artículo “Posicionarse en el campo literario: el caso de Pérez-Reverte”, en : *Pensamiento literario español del siglo XX*, 3 , Colección Trópica, 14. Zaragoza, 2009, págs. 225 – 250.

entenderla mejor. Sin embargo, las novelas de Pérez-Reverte no son novelas históricas “puras”, sino “híbridos genéricos de novela histórica y de intriga o policiaca”, lo que las hace todavía más atractivas. En algunas de ellas (*El maestro de esgrima*) la historia (la revolución Gloriosa) sirve más bien de fondo histórico para desarrollar una intriga ingeniosa. Ya en la primera novela de Pérez-Reverte *El húsar* (1986), cuya acción se desarrolla en España del siglo XIX cuando el ejército napoleónico había ocupado el país, se presentan rasgos básicos de su concepción literaria que le definiría como escritor y a la que debe su indiscutible éxito de ventas: un relato formalmente convencional con un marco histórico de fondo, argumentos con una importante dosis de acción, búsqueda y defensa de valores auténticos (el honor, la amistad, la aventura, el mar, el peligro).

El proyecto literario de J. Marías va programáticamente dirigido contra la tradición de la literatura realista. Cultiva una novela intelectual en la que se mezclan ensayo, memorias y ficción. Sus novelas son fragmentarias, carecen de trama y los personajes imaginarios se mezclan con los reales, muchos de los cuales ya están muertos y como tales quedan convertidos en ficticios. El relato no avanza de manera progresiva y lineal, sino en meandros. El estilo de Marías es muy particular y se nutre de su rica experiencia de traductor. Cabe destacar que Marías como traductor posee un sentido muy fino para manejar el lenguaje literario. Su lenguaje es sumamente pulido. Sin embargo, el autor se muestra escéptico, en cuanto a las posibilidades del lenguaje de representar el mundo: “cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarla ya lo está deformando y tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo...” (MARIÁS, 1998: 10). El autor adopta una perspectiva postmoderna y le niega a la escritura la autoridad trascendente para adueñarse del mundo. La duda y la incertidumbre son ingredientes sustanciales de su percepción del mundo elementos que encuentran su proyección en la ambigüedad de su escritura.

La obra de Marías destaca por sus pretensiones filosóficas². La finalidad primordial de la literatura, según nuestro escritor, no es relatar la historia, sino hacer reflexionar al lector sobre los temas que aparecen en sus obras de forma recurrente: el papel del azar en nuestras vidas, el paso de tiempo, el sentido o sinsentido de la muerte, las fronteras entre la realidad y la ficción. Marías opina que la literatura satisface una necesidad cognoscitiva del hombre de imaginar y entender el mundo. Los hombres no solo somos lo que somos, sino también somos lo que no hemos sido. Las ficciones cuentan estas posibilidades que nunca llegaron a realizarse, pero por ello no dejaron de ser posibles.

² Creemos que las aficiones filosóficas de Javier Marías se deben, en parte, a su entorno familiar debido a que su padre Julián Marías fue un destacado filósofo y discípulo predilecto del gran filósofo español de J. Ortega y Gasset.

Marías crea lo que se ha llamado pensamiento literario, diferente del cualquier otro pensamiento, sea filosófico, científico, político o religioso. Según Marías, hay cosas que pueden saberse o pensarse sólo al escribir novelas o cuentos. El pensamiento literario es “un pensar privilegiado, puede contradecirse y no está sujeto a razonamiento. (MARÍAS, 2007: 115). Este pensamiento es siempre subjetivo. Por ello en sus narraciones emplea intencionalmente la primera persona narrativa.³ Presentan siempre un único punto de vista, el del personaje-narrador. Los personajes de Marías son pasivos, apenas actúan y se limitan a observar imparcialmente el mundo que les rodea. No muestran ni simpatías ni antipatías por nadie y se escudan en prolijas reflexiones con pretensión filosófica. Por otro lado, estos personajes-narradores destacan por su indefinición en el plano físico o externo. Poco conocemos de su aspecto y de sus hábitos, ni siquiera tienen nombres, pero algunos de ellos tienen rasgos autobiográficos. Lo autobiográficos „tienta“ a Marías, pero lo presenta como ficticio, o al menos no indica que no lo sea para que las sospechas del lector oscilen entre dos polos o tendencias opuestas. (MARÍAS, 2007: 74)

Cabe señalar que J. Marías y A. Pérez-Reverte representan dos modos diferentes de concebir la creación literaria. Usando la terminología unamuniana, a Pérez-Reverte le podemos considerar un escritor “ovíparo” y a J. Marías “vivíparo“. El modo de escribir „ovíparo“ representa la creación tradicional, lo que supone que el escritor concebía el plan novelesco, tomando notas y citas, acumulando datos de todo tipo antes de ponerse a escribir. La novela final es producto de esa concepción previa. En cambio, el escritor vivíparo se deja seducir por las ideas y „gesta sus obras por completo interiormente“ y al ponerse a redactarlas, „lo hace de un tirón y salen como Minerva de Júpiter, acabadas y perfectas“. (Unamuno, 1966: 209). En otro lugar Unamuno llama este método de escribir “a lo que salga“. El plan novelesco se hace al escribirse la novela.

Pérez-Reverte se define a sí mismo como “un escritor artesano“. Para escribir, hace un plan previo de su novela y recopila las informaciones necesarias. Al escribir, procura que la trama esté bien engarzada y que tenga interés. Utiliza los mecanismos de la narración tradicional. El autor define su “credo poético“ con las siguientes palabras: “¿Mi fórmula de éxito? Muy sencilla: documentación, más estructura, más placer. Cuando empieza a rondarme la idea de una novela viajo a los escenarios en que creo que podría ubicarla y me documento bien sobre ellos. Después procuro que la trama esté bien engarzada, que tenga interés y una cosa lleve a la siguiente. Por último está el placer de escribir. Yo no soy de los que sufren antes la página en blanco.“ (LÓPEZ DE ALBIADA, 2000: 498).

³ El uso de la primera persona narrativa es inaugurado por la novela *El hombre sentimental*, quinta en la producción literaria de J. Marías y aparecida en 1986.

Para J. Marías la creación literaria es una búsqueda e improvisación. Al ponerse a escribir, no tiene el plano previsto y sus historias solamente cristalizan durante la propia escritura. Leyendo sus novelas nos convertimos en testigos del mismo proceso de su creación. Así, en su novela *Negra espalda del tiempo* se refiere a su gestación con estas palabras: “A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato... son del todo azarosos y caprichosos..., porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así no tienen porqué formar un sentido ni constituyen un argumento o drama...” (MARÍAS, 1998: 11 – 12)

A pesar de las diferencias señaladas, tanto en las novelas de J. Marías como en las de Pérez-Reverte, encontramos cierto afán didáctico relacionado con la divulgación de conocimientos de todo tipo que caracteriza los best-séllers contemporáneos. Una multitud de informaciones pormenorizadas y el esfuerzo de documentación conlleva el peligro de que el narrador sea prolijo y cuente mucho más detalles de lo necesario. Para mí, como traductora de la novela *El pintor de las batallas* de Pérez-Reverte, el mayor problema ha representado la abundancia de expresiones y conocimientos especializados muy detallados relacionados con la fotografía. Pérez-Reverte evidentemente ha querido rentabilizar al máximo sus conocimientos profesionales de reportero de prensa y televisión, pero algunos pasajes de su novela resultan muy prolivos.

En cuanto a J. Marías, los críticos suelen reprocharle su “afán de apuntarlo todo, absolutamente todo, sin, al mismo tiempo, no implicarse en nada, lo que hace que el texto indiferente al lector. Además, cansa con su verbosidad que reduce cualquier reflexión a nada” (DREYMULLER, 2001: 88). En sus textos abundan largas explicaciones etimológicas, tanto en español como en otras lenguas, en inglés, en particular, lo que permite al autor mostrar sus conocimientos perfectos en esta lengua, pero, a la vez, la narración se hace algo morosa.

Además, a veces parece, que los dos autores casi abusan de la técnica de la intertextualidad. Así, el protagonista de la novela *El maestro de esgrima* en los momentos difíciles recurre, por extraño que sea, a la lectura de la novela de Novalis *Enrique de Ofterdingen*. Por otra parte, en la novela *La piel de tambor* que nos relata la intrigante historia de un pirata informático que se introdujo en el sistema central del Vaticano, hay citas de *La milicia templaria* de Bernardo de Claraval, de las obras de Stendhal, de Heine y otros escritores.

Por su parte, los textos de Marías abundan en referencias cultas y alusiones a la literatura escrita en inglés. Uno de los autores más aludidos es W. Shakespeare. A él se deben también títulos de algunos cuentos y novelas de Marías, *Negra espada del tiempo* incluida. En este un texto híbrido, a medio camino entre la novela y ensayo, que el autor bautizó con el nombre de “falsa novela”, Marías llega a autoplagiarse, ya que una parte considerable de los materiales que integran el libro provienen de

textos anteriores, especialmente de su novela *Todas las almas* (1989) que narra los avatares que le han ocurrido al escritor después de la publicación de su novela, mezclando lo autobiográfico y lo ficticio. Marías no oculta su procedimiento, él mismo señala las „ventajas“ de su método: “Quienes ya han leído esas páginas en aquella novela podrán saltárselas...” (MARÍAS, 1998: 152)

Resumiendo podemos constatar que los dos escritores tampoco supieron evitar algunos escollos del género de best-séller. Sin embargo, si admitimos que existe una literatura de best-séller de calidad, entonces los escritores españoles contemporáneos Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte pueden ser considerados como dos “modalidades” de este tipo de literatura. Cada uno de ellos tiene su círculo de lectores, tanto en España como en el extranjero. La popularidad de las novelas de J. Marías pone de manifiesto una vez más que, lejos de tener el best-séller de hoy inevitablemente una forma de narración tradicional, puede tener formas novelescas muy diversas y usar unas técnicas narrativas muy variadas.

Summary

The article “Javier Marías and Arturo Pérez-Reverte – two modalities of best seller” focuses on the phenomenon of best sellers in the contemporary Spanish literature, particularly on the works by Javier Marías and Arturo Pérez-Reverte. These are the most read and most translated Spanish contemporary novelists. The author indicates that these writers represent two opposite tendencies in novel writing. While Marías’ works can be classified as intellectual novels in which the genres of essay, memoir and fiction blend together and the plot can be regarded as secondary, in the novels by Pérez-Reverte, the story, that usually develops on a historic background and is often enriched with numerous cultural and literary references, comes first. The analysed works by these two novelists prove that not all of the contemporary literary bestsellers are reduced to simple storytelling, as some of them can be considered as quality literature.

Bibliografía

DREYMULLER, C. (2001). “Las leyes del mercado. Acerca del fenómeno literario y editorial Javier Marías”, en: J. M. López Abiada, Hans-Jörg Neuschäffer, A. López Bernasocchi, (Eds). *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid: Verbum, págs. 83 – 92.

LÓPEZ DE ABIADA, J. M. PEÑATE RIVERO, J. Eds., (1993), *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas de best-séller*. Madrid: Verbum,

LÓPEZ DE ABIADA, J. M., LÓPEZ BERNASOCCHI, A. (2000) *Territorio Reverte*. Madrid: Verbum.

MARÍAS, J. (2007), *Literatura y fantasma*. Prólogo de E. Pitarelo, Barcelona: Mondadori.

- MARÍAS, J. (1998), *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara
- MARÍAS, J. (2006), *Todas las almas* Prólogo de Elide Pittarello, Barcelona: Mondadori.
- PALKOVIČOVÁ, E. (2010) Doslov. Nechcel som vedieť, ale dozvedel som sa... In: J. Marías *Keď som bol smrteľný*. Preklad E. Palkovičová, Vratislava: Artforum
- PÉREZ REVERTE, A. (1992), *El maestro de esgrima*, Madrid: Alfaguara
- PÉREZ REVERTE, A. (1995), *La piel del tambor*. Madrid: Alfaguara
- PÉREZ REVERTE, A. (1992), *La tabla de Flandes*. Madrid: Alfaguara
- PÉREZ REVERTE, A. (1998) “La vía europea al best-séller“. *La Vanguardia*, 30/1/1998.
- <http://www.perezreverte.com/articulo/perez-reverte/290/la-via-europea-al-best-seller/>, 1/12/2011.
- STEENMEIJER, M. (2001), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam-New-York, NY: Editions Rodopi.BV.
- UNAMUNO, M. de (1966), “Escritor ovíparo“, en *Obras Completas VIII*, Madrid, Escélier p.209 – 210.
- VIÑAS PIQUER, D. (2009), “Posicionarse en el campo literario: El caso de Pérez Reverte“. En: Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enrique Sullá (eds.. *Pensamiento literario español del siglo XX*, 3. Col. Trópica 14, Anexos de Tropelías, Universidad de Zaragoza, págs. 225 – 250.
- VIÑAS PIQUER, D. (2009), *.El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*, Barcelona: Ariel.
- ZUCKERMAN, A. (1996): *Cómo escribir un best seller. Las técnicas del éxito literario*. Barcelona, Grijalbo.

PRAGMÁTICA LINGÜÍSTICA, LINGÜÍSTICA COGNITIVA, FILOSOFÍA DEL LENGUAJE Y LINGÜÍSTICA TRADICIONAL

Martin Štúr

Universidad Constantino el Filósofo de Nitra, Eslovaquia

Introducción

El tema de este seminario internacional es “*Nuevas teorías, modelos y su aplicación en lingüística, literatura, traductología y didáctica en los últimos 20 años*”. Es un tema sumamente amplio, su potencial teórico se centra en lo que es contradictorio, incluso paradójico, puesto que es de allí de donde brotan las fuerzas del conocimiento. La verdad es que todas las teorías que son aplicables actualmente no son y, principalmente, no pueden ser *completamente* nuevas en la motivación pragmática y situación reflexiva del sujeto teoretizante. Lo nuevo, lo creativo y potencialmente útil es lo que actualiza, desarrolla, redefine, clarifica las teorías y modelos existentes, podemos decir tradicionales. Todo ello en el proceso de aplicación a los problemas reales los hace concretos y no se olvida de que la simplificación, reducción de las partes casualmente no decisivas pragmáticamente de los modelos generales a los casos concretos, es una aplicación práctica que no destituye sino que constituye su validez. Sólo parece paradójico que un investigador científico al resolver un problema nuevo tenga que volver a lo más básico de su disciplina, a los significados más amplios de sus conceptos y, si no consigue su resultado así, tiene que hacer una búsqueda más profunda, más allá de las fronteras preestablecidas y cuestionar los puntos de salida de los métodos tradicionales. Sin embargo, no hay otra posibilidad si nos interesa el conocimiento y si como científicos no queremos que nuestro trabajo sea un fraude o parasitismo. Sin todo eso, no es posible el crecimiento del conocimiento intensivo, sólo en cantidad, no en calidad. Entonces cada modelo, cada teoría que no cuestiona, no redefine sus puntos de salida, que no se desarrolla y únicamente reduce, pronto pierde su potencial y se convierte en un obstáculo.

Claramente podemos ver este crecimiento en el caso de las ciencias naturales. La *Teoría de la Relatividad*, que se llama teoría por tradición y no por ser solo teoría, igual que *el planeta* no es plano, contiene y explica la mecánica newtoniana, que es su caso especial plenamente válido en las situaciones cotidianas. Sin embargo, es válido sólo pragmáticamente, no teóricamente, es su reducción a algo concreto, no su negación.

Para empezar diremos algo sobre la historia para explicar las raíces del estado actual de la cuestión.

En el campo del estudio de las lenguas concretas y de la lengua como tal, los fundamentos de su estudio fueron establecidos por los griegos antiguos, primero los filósofos y después los gramáticos. Y fue el descubrimiento del sánscrito y la literatura fonética, gramática y la filosofía en él escrita por los indios antiguos lo que ayudó al crecimiento de la lingüística histórica comparada.

Los *neolingüistas* o *Junggrammatiker* querían explicar todos los hechos y cambios lingüísticos sin estudiar la función comunicativa del lenguaje influidos por una filosofía mucho más antigua de lo que ellos mismos creían, por el *positivismo* fundado por Descartes y los enciclopedistas franceses, pero con raíces ya en la *escolástica*.

Saussure revolucionó la lingüística en su tiempo *devolviéndole* su base amplia del pensamiento de Platón y especialmente de Aristóteles, su campo establecido por la unión inseparable de sus tres dimensiones nuevamente descubiertas por él:

- el *lenguaje* como la capacidad, o mejor dicho *necesidad*, del hombre de comunicar no sólo sus sentimientos sino también sus pensamientos, compartir sus experiencias, su fe, sus conocimientos y sus motivos con los demás, influirlos, persuadir, acordarse o dominarlos, establecer y reestablecer los lazos sociales cuya red es cualitativamente mucho más compleja que la de cualquier otro ser conocido hasta ahora por la ciencia – y ahora es global,
- la *lengua* como un sistema *abstracto* de signos lingüísticos, unidades de *significante* y *significado* que son por eso *igualmente* abstractos – es el campo de la lingüística estrechamente definida, algo tan abstracto como un espacio de una dimensión, se puede distinguir lengua en general y lengua concreta,
- el *habla* como realización física de la comunicación lingüística, algo que se puede grabar, medir, analizar con los métodos de las ciencias naturales.

La mayoría absoluta de los lingüistas se dedicaba desde el punto de vista de Saussure *exclusivamente* a la *diacronía* de *lenguas* concretas y después de él a la *sincronía* de las lenguas o de la lengua en general, cuyo potencial redescubrió.

Entre los que superan este límite hacia el *lenguaje* podemos mencionar a Juan de Valdés, Jakob Grimm o Wilhelm von Humboldt de los tiempos antes de Saussure y a Vilém (Guillermo) Mathesius, Luis Hjelmslev o Amado Alonso después de él. Especialmente mencionamos a Miguel de Unamuno en otros artículos nuestros.

Filosofía y lenguaje

El campo del *lenguaje* pertenecía originalmente a la filosofía, como todos los demás, pero éste es uno de los pocos que le queda, aunque hoy lo comparte con la antropología, la lingüística, la culturología o la psicología, recientemente quiere invadir su campo también la neurología. De los filósofos para los que fue uno de los temas principales podemos mencionar a Heráclito de Éfeso, Parménides de Elea, Sócrates, Platón, Aristóteles, San Agustín, Kant, Unamuno, Heidegger, Frege o Gadamer. Incluso existe una escuela que estudia el lenguaje casi exclusivamente y, aunque de forma totalmente errónea, la filosofía del lenguaje se relaciona hoy muchas veces con la así llamada *filosofía analítica*. Ésta se fundó a base del *cálculo de predicados* de Gottlob Frege y de su lógica matemática, su punto de partida era el *atomismo lógico* que suponía inexistentes *juicios atómicos* correspondientes a imposibles *verdades atómicas*. De sus representantes destaca Wittgenstein por su capacidad de superar sus apriorismos expuestos en “*Tractatus logico-philosophicus*” del año 1921 en sus “*Investigaciones filosóficas*” (Philosophische Untersuchungen), que aparecieron por primera vez en el año 1953, dos años después de su muerte. Además de Wittgenstein, rebatieron muy críticamente y desarrollaron las ideas del *Tractatus* y de otros representantes, como Russel o Carnap, también Quine en “*Dos dogmas del empirismo*” y Wilfrid Sellars en “*El empirismo y la filosofía de la mente*”.

Se crea una escuela postanalítica norteamericana, donde trabajan también Rorty, Putnam, Davidson o Dewey. Sin embargo, no consiguieron lo básico – extirpar fundamentalmente la fuente de los errores, el *positivismo*, el apriorismo y el falso científicismo basado en la mística escolástica. Parece que cada rama de las ciencias y cada tradición científica tiene que desarrollar independientemente su propio positivismo para superarlo después con una herramienta principal: el respeto a la realidad. El positivismo aparece después del período del romanticismo inicial del descubrimiento de una disciplina que quiere ser autosuficiente, discreta e ideal – y eso sencillamente no es posible fuera de la teología. Eso lo saben ya los físicos y algunos filósofos, pero pocos lingüistas. Suena bien y siempre es cómodo y está de moda. Lleva consigo también algunas ventajas, aunque el precio nos parece demasiado alto. Después de desaparecer nos deja algunas reglas y herramientas científicas viables.

El positivismo en lingüística se hizo visible como fuerza negativa de nuevo en el estructuralismo tardío. Después de usar su potencial como doctrina hasta el límite, como podemos ver bien en el caso del Jakobson tardío o Coseriu, otras disciplinas, como la crítica de textos o la literaria, la culturología y la filosofía entre otras, pudieron continuar su desarrollo hacia el *postestructuralismo*. Esto no era posible en lingüística. Los viejos se estancaron como estructuralistas, los jóvenes, especialmente en España y Europa Occidental, fueron atraídos por una nueva

moda – la así llamada *gramática generativa y transformativa* de Noam Chomsky. El propio Chomsky tuvo dos fases. En la primera, expuesta en *Estructuras sintácticas* del año 1957, negó plenamente el *significado* como constituyente del signo lingüístico como objeto conocible, de manera más radical que Bloomfield, se quedó sólo con la forma que sufría *transformaciones* y una palabra en el acto comunicativo *generaba* la siguiente. Esto lo analizó antes y mucho mejor Hjelmslev, y de manera mucho más científica Skalička. Estas propiedades expuestas por Chomsky no son características de la lengua en general como erróneamente supone, sino de las lenguas analíticas como el inglés o el hebreo, las únicas que él conoce. En esta fase encontramos, no obstante, una idea suya sumamente útil y actual – que la norma lingüística no es una creación de la lógica formal o la fantasía de un lingüista sin relación alguna con la realidad, sino del uso culto. En la segunda fase Chomsky admite el significado, pero influido por el behaviorismo, el positivismo y el pragmatismo, que lo somete a iguales transformaciones. El desarrollo de la neurología y de la informática como tal y nunca sus resultados científicos, corroboraron a primera vista sus erróneas doctrinas. Pero igual que nos damos cuenta de que no piensan los neuronas sino que nosotros, igual que a la liebre la mata el cazador y no la bala, que los ordenadores procesan los datos, pero no piensan, vemos que este positivismo extremo confunde la realidad con su modelo. Podemos decir con Hacker: “*Lo que desde la perspectiva de Wittgenstein eran enfermedades del intelecto, muchas a las que sucumbió en su juventud y en las que trabajó largo tiempo para extirparlas, surgieron nuevamente en formas violentamente mutadas*”. (p. 272)¹.

Claramente lo observamos en la terminología. Si en nuestros países la terminología lingüística es clara y lógica, en España en este período de generativistas se crearon algunas de las peores atrocidades terminológicas de la historia. Por ejemplo, al *morfema radical* lo llamaron *lexema*, aunque la lógica pide denominar así a la *unidad léxica*. Si lo que querían era una ruptura con la tradición, podían haberlo hecho de manera más inteligente y creativa.

Pragmática lingüística

En los años ochenta ya se puso de manifiesto que las ideas de Chomsky no eran productivas. En el mundo occidental se propagaron y verificaron los resultados de la filosofía de los postanalíticos americanos ya mencionados, cuyas objeciones al positivismo lógico destituyeron también las endebles bases de sus teorías. Además, la teoría no explicó mucho mejor qué teorías anteriores y *si* los investigadores transformativistas y generativistas encontraron algo nuevo, *a pesar de ser* transformativistas y generativistas, y de la llamada teoría general casi nada funcionaba en las lenguas no analíticas, como son las lenguas eslavas.

¹ Hacker, P.M.S. (1996). *Wittgenstein's Place in Twentieth-century Analytic Philosophy*. Blackwell.

Por eso había que buscar algo nuevo – o renovar algo viejo. Había que buscar otros puntos de salida no conflictivos y más prometedores. Algunos lingüistas como Morris, Pike o los propios partidarios de Chomsky como Lakoff ya desde los años 60 veían que el estructuralismo esquemático, e incluso las más esquemáticas ideas chomskianas, no conducía a nada nuevo. Muy fructífera les parecía la línea vieja de Saussure y de lo funcional de la Escuela de Praga, especialmente Mathesius, Trubetzkoy y otros. En los Estados Unidos crecía una fuerte oposición en contra de los excesos esquemáticos de los *chomskianos* a base de su propia tradición, de Peirce, del pragmatismo americano que con todas las simplificaciones admitidas no aceptaba nada que no funcionase, del propio behaviorismo que empezaba a incluir en su esquema *estímulo – reacción* el *sujeto* que piensa y decide. Se hacían célebres los postanalíticos, por lo que se produce un giro desde el esquematismo hacia el realismo.

Desde los años 80 aparece el movimiento de la pragmática lingüística como fuerza dominante. Lo que hace es unir el funcionalismo ya mencionado con el *holismo*. Quiere estudiar los hechos lingüísticos en toda su complejidad y plenitud, incluido el contexto sociocultural y la motivación comunicativa del hablante. Así se abre un campo amplio donde podemos cooperar todos, donde las antiguas guerras entre estructuralistas y generativistas carecen de sentido. Este espacio hizo posible una cooperación fructífera de los viejos enemigos al intentar salvar para el futuro por lo menos algo de la riqueza de la materia lingüística, que está desapareciendo en el proceso de globalización.

Las tecnologías de información de repente inutilizan los anticuados trabajos materiales que sólo recogían datos y a base de unos criterios muy simples hacían estadísticas. Este tipo de trabajo de muchos años o de grupos numerosos lo hacen los ordenadores en segundos, y no cuesta mucho. Este espacio como ocupación sería desapareció. Los corpus existentes ya son más extensos de lo que sería posible hacer sin esta técnica. Pero no son completos. Las bases de datos en el futuro *deberán* contener toda la materia relevante. Para el estudio de la lengua no hay materia lingüística que no sea relevante. Ahora estamos perdiendo toneladas de documentos y se mueren formas vivas que podrían haber sido digitalizadas ya.

Pero alguien tiene que establecer los criterios y evaluar los resultados porque ningún ordenador sabe o necesita formularlos. Las nuevas generaciones no están suficientemente preparadas para hacerlo. Según nuestra opinión, hay que preparar a los jóvenes desarrollando su pensamiento crítico, su base filosófica, teórica y práctica, su capacidad del trabajo en los diferentes campos interdisciplinarios y del trabajo en equipos internacionales, puesto que ya no podemos contemplar el campo de los hechos de la comunicación lingüística como exclusivo y propio de la lingüística tradicional y estrechamente definida, es decir, sólo la lengua, no el habla, tenemos que estudiar su relación no sólo con las ciencias literarias o la traductología, sino también con disciplinas como culturología, antropología,

etnología, semiología, teoría del arte, historia, sociología, etc. Aparte del resto de disciplinas de humanidades y, por supuesto, la filosofía, donde lo lingüístico consiste más en su interés teórico central hacia la comprensión de *cómo* funciona el lenguaje, sin olvidar para qué sirve, algo que la lingüística tiene en común con las demás humanidades y la filosofía, descubriendo o creando campos comunes a los que nos dedicamos desde posiciones diferentes con beneficios mutuos. Lo que dice Pukanec² sobre el trabajo del etimólogo o lingüista histórico es válido también para el estudio de la lengua como tal: no puede servir solo para uno mismo, para la pedagogía, la traductología o la literatura, sino que también al conocimiento de lo que nos hace hombres como tales y hombres y mujeres como miembros de una sociedad y cultura lingüística con su historia clara u oculta concreta. Una de las funciones del estudio de los fenómenos de la lengua es la de explicar lo claro y descubrir e interpretar lo oculto que significan.

La tradición lingüística en nuestros países centroeuropeos es diferente de la española y de la americana, se nutre mucho más de la tradición alemana y después rusa. Podemos decir claramente que estas dos tradiciones influyeron aquí mucho más que la americana, cuyos puntos de salida, es decir, lo que ve como claro o incuestionable, es para nosotros mucho más problemático o incluso totalmente ajeno. Tenemos una experiencia propia con el positivismo. El Círculo Lingüístico de Praga estaba estrechamente vinculado con el Círculo Filosófico de Viena, de carácter positivista, especialmente desde que Jakobson, simplificador y esquemático, empezó a dominar su rumbo en vez de funcionalista y realista Mathesius.

Sería un trabajo innovador y sumamente útil hacer una reflexión del trabajo de Mathesius o Trubetzkoy, de otros como Gebauer, científicos independientes

² *“Práca historického jazykovedca a etymológa nespočíva iba v tom, aby ukázal pôvodnú hláskovú podobu daných slov. To je v zásade práca samoúčelná a do značnej miery zbytočná. J. Grimm to vyjadril obrazne tak, že chceme „nielen stavať domy, ale aj v nich žiť“. Podstata práce etymológa a predovšetkým jej hlboký zmysel je teda v tom, že daným slovám vie prisúdiť pôvodné významy a na základe toho nás poučuje o ich pôvodnom zmysle, resp. ich pôvodnej („pravdivej“ = gr. étymos) sémantickej motivácii, no a na základe zmeny významu navyše o dejinách ľudského myslenia a kultúry.”* PUKANEC, Martin: *Od indoeurópciny k praslovančine. Prehľad jazykových zmien s príkladmi v etymologickom slovníku*. Brno: Tribun EU 2010. 138 s. ISBN 978-807399-232-3 s. 60 *“El trabajo del lingüista histórico y del etimólogo no consiste sólo en enseñar la forma fónica original de las formas actuales de las palabras. Es un trabajo sin otra finalidad que en sí misma y en gran medida inútil. J. Grimm lo expresó de manera figurada diciendo que “no queremos sólo construir casas, sino también vivir en ellas”. Lo sustancial del trabajo de un etimólogo y su significado profundo reside en encontrar el significado original de las formas de las palabras y basándose en éste, o mejor dicho en su original (gr. étymos = verdadera) motivación semántica, nos enseña a base de los cambios del significado la historia del pensamiento y la cultura de la humanidad.”* (traducción de M.Š.)

como Horecký o Skalička, y desarrollarlo como ya lo hicieron Čermák, pensadores como Miko, romanistas excelentes como Dubský, Felix o Škultéty. También sobre los trabajos de los especialistas actuales más reconocidos en este campo como Černý y Zavadil o los algo más jóvenes Franek o Králová. Sus trabajos son ya suficientemente conocidos y todos estamos de acuerdo en que merecen ser seguidos o desarrollados.

Sin embargo, por tener que ceñirnos al tema no podemos hablar sobre ellos, tampoco sobre los científicos de la generación más joven, que son desgraciadamente mucho menos numerosos de lo que necesitaríamos y metodológicamente más solitarios de lo que necesitarían ellos. Como ejemplos mencionaremos a Zajícová, ya famosa en el campo de la etnolingüística hispanoamericana y en los problemas del bilingüismo, a Šišmišová en el ámbito del pensamiento hispano y traductora de filósofos como Ortega y Gasset o escritores como Borges, y a traductores de la talla de Palkovičová.

Hablaremos sobre algunos de los que están apareciendo después de trabajar e investigar tanto para entrar en la escena científica de diálogo internacional. El hecho de que los haya elegido, además de ser un homenaje a su trabajo, tiene una función ilustrativa en cuanto a las tendencias actuales, puesto que entran en el terreno interdisciplinario – sin intención de menospreciar a otros – como Spišiaková o Vertanová, ni es nuestra imagen completa, ni de su propia obra, puesto que es demasiado temprano por ahora para evaluarla objetivamente, puesto que esto lo decidirá el futuro.

Estudios cognitivos y funcionales de Enrique Gutiérrez Rubio

Desde hace algunos años aparecen en nuestra escena romanística y eslavística de la antigua Checoslovaquia las extraordinariamente interesantes ponencias y trabajos de Enrique Gutiérrez Rubio, especialista y doctor en lingüística diacrónica de la lengua checa por la Universidad Complutense de Madrid, en los que se dedica a un tema, si no prácticamente desconocido en nuestros países, por lo menos marginal, a la *lingüística cognitiva*. Como dice él mismo: “*A diferencia de la vecina Polonia, donde la lingüística cognitiva sí ha penetrado desde hace tiempo con fuerza, especialmente en el campo de la etnolingüística, en la República Checa se trata de una novedad cercana a la anormalidad, como demuestra el hecho de que en Praga hubiera mayor número de especialistas polacos que checos entre los ponentes de esta gran cita internacional.*”³ Habla sobre “The Slavic Cognitive Linguistics Conference” celebrada en el año 2009 en Praga. Sobre su experiencia escribe: “*Sin embargo, me sorprendió la escasez de bohemistas y eslavistas checos que tomaron parte en la conferencia internacional a pesar del gran trabajo de los organizadores*

³ Gutiérrez Rubio, Enrique: “*Lingüística cognitiva en la República Checa. Reflexiones surgidas con motivo de la celebración en Praga de The Slavic Cognitive Linguistics Conference*” en *Romanica Olomucensia* 22/1 (2010): pp. 97 – 98, p. 97.

por difundir, desde hace años, esta corriente entre los lingüistas checos.⁷⁴ Y más lejos “llega a la sorprendente conclusión de que los primeros trabajos cognitivistas en el ámbito del hispanismo checo son los que estoy iniciando yo mismo –eslavista y germanista, hispanista en funciones, lingüista en cualquier caso– con mis investigaciones sobre la metonimia en la formación de palabras mediante sufijación y con los tres trabajos de diplomatura o bakalářské práce que mis alumnas de segundo año de Filología hispánica preparan para el curso 2010 – 2011.”⁷⁵

A mí personalmente no me sorprende mucho, puesto que, además del cierto conservadurismo del entorno de los lingüistas en nuestros países, donde pocos se atreven a aventurarse en los terrenos interdisciplinarios – y este terreno está sin duda alguna relacionado con la psicología experimental y la neurología, lo que atestigua con sus propias palabras, cuando dice: “en ciertas ramas de la psicología y, en general, en las ciencias cognitivas sí parece despertar mayor interés entre los investigadores checos que en el caso de la lingüística” – para la mayoría incluso el estructuralismo local resulta demasiado innovador. Tampoco estoy de acuerdo con que solo “resulta evidente la existencia, en mi opinión, de un déficit científico que aleja la lingüística checa –al menos en los campos que mejor conozco: filología checa e hispánica– de una escuela que parece encaminada a guiar a toda una nueva generación de especialistas y a marcar una página nada despreciable en la historia de la lingüística de la primera mitad del siglo XXI.” Primero – no se trata sólo de una falta de interés por la lingüística cognitiva, sino por todos los campos interdisciplinarios, y no sólo en la República Checa, sino también en Eslovaquia, donde no conozco a ningún lingüista cognitivo y muy pocos se atreven a trabajar en los campos interdisciplinarios, como es el caso de Franek o de Kačala. Segundo – este optimismo metodológico precoz típicamente americano es totalmente ajeno a nuestras mentalidades, ya hemos dicho que el cognitivismo tiene sus raíces en las ideas *chomskianas*⁶ en cuyo caso los pesimistas obtuvieron su satisfacción, sin embargo, los que cometen errores por ser demasiado optimistas aportan al conocimiento algo y los que no hacen nada teóricamente nuevo, no hacen desde

⁴ Íbid.

⁵ Íbid., p. 98.

⁶ No en balde Lakoff, padre de la lingüística cognitiva, partió en su origen de las teorías chomskianas, si bien para pronto renegar absolutamente de ellas. Gutiérrez Rubio señala esta firme oposición a las teorías generativistas en varias publicaciones, pero muy especialmente en la presentación de su nuevo proyecto de investigación sobre los mecanismos cognitivos de las unidades fraseológicas en español, checo, inglés y alemán, con el que trata “de superar la postura tradicional en los estudios fraseológicos y, muy especialmente, el tratamiento generativista que veía las unidades fraseológicas como elementos no composicionales, sin motivación semántica y, por tanto, difícilmente analizables”. Gutiérrez Rubio, Enrique: “Aproximación al estudio cognitivo plurilingüe de la fraseología como imagen del mundo”, en proceso de edición (2011).

este punto de vista nada. La verdad es que el *cognitivismo* está profundamente vinculado al *positivismo*, al *behaviorismo* y al *pragmatismo americanos*, doctrinas aquí totalmente ajenas y que nos pueden parecer claramente erróneas, pero en los EE.UU., donde se estudian críticamente, dan frutos, mientras que Europa se convierte en una periferia de los estudios humanísticos serios. Esta rama interdisciplinaria puede tener futuro, y si no nos preparamos y no la estudiamos, nos quedaremos atrás. Lo positivo para nuestro entorno no es el positivismo, sino el *funcionalismo* de estos estudios y que se dedican con un nuevo ímpetu al significado no sólo de las palabras por separado y de las oraciones enteras, sino también de los signos gramaticales por separado.

¿Qué es en realidad la lingüística cognitiva?

Gutiérrez Rubio pretende decírnoslo a través de las palabras de su colega americana Laura Janda: *“Cognitive Linguistics does not view language as consisting of autonomous ‘modes’ such as lexicon vs. syntax. Cognitive Linguistics sees meaning as the driving force behind all linguistic phenomena; in other words, all grammatical units and structures are meaningful. Meaning is thus not something exclusive to the lexicon, but rather permeates all grammar.”* La verdad es que teóricamente no es nada nuevo, ni para la Escuela de Praga, ni para Saussure, ni para Unamuno, incluso para Aristóteles, que habrían estado profundamente sorprendidos al oír que la lingüística cognitiva es la primera que dice que el significado no es exclusivo del léxico, sino que es una fuerza que se encuentra detrás de todos los fenómenos lingüísticos, algo que no era nuevo ni para ellos, puesto que algo parecido dijo ya Heráclito. Lo novedoso es que no sólo se dan cuenta de ello, sino que lo estudian seriamente. Por ejemplo, Gutiérrez Rubio dice en relación con su estudio de la semántica del caso dativo checo: *“Para nuestra investigación resultaba imprescindible reformular el modelo de red cognitiva expuesto por Janda y Clancy (2006), con la intención de que este nuevo sistema fuera más detallado y complejo y reflejara con mayor concreción toda la profundidad y riqueza semánticas del dativo checo, así como para que se adaptara a realidades que aparecen reflejadas en los textos pero no son consideradas por Janda y Clancy (2006), especialmente si atendemos al hecho de que nuestro análisis se realizará sobre un texto escrito en checo antiguo (los autores norteamericanos tan sólo se encargan de la semántica de los casos en checo contemporáneo).”*⁷ Si la base teórica no es nada nueva, al contrario, muy antigua,

⁷ Janda, Laura (2007): *“From Cognitive Linguistics to Cultural Linguistics”*, Slovo a smysl, 8, pp. 48 – 68, p.53, in *“Estudio cognitivo del caso dativo en Checo humanista”* en Cano López, Cortiñas Ansoar, Diest Quiroga, Fernández López y Zas Varela (eds.), XXXIX Simposio Internacional de la SEL, Unidixital, 2010: 1 – 10, p.

⁸ *“Estudio semántico-funcional del caso dativo en checo antiguo”* en Navarro i Ferrando, I. – Silvestre López, A. J. (eds.), *Sistemas lingüísticos y perspectiva cognitiva / Language Systems and cognitive perspective*, Valencia, Tirant lo blanch, 2009: 133 – 151, p.137.

no deja por eso de ser radicalmente actual para todos los estudios de la lengua. Si los norteamericanos con su ahistoricismo lo olvidaron alguna vez, aquí no pasó nunca. Algo que sí fue novedoso es el campo de estudio serio, sobre el que se sabía pero muy pocos se atrevían a trabajar en él como Mathesius o Kačala, puesto que veían su semántica menos atractiva que la del léxico. Se trata de un gran error. También es el entusiasmo, un valor que si no traspasa la frontera hacia el fanatismo, un fenómeno que perdura en contacto con la realidad del conocimiento, algo que muchos tenemos que envidiar. Otra ventaja de Gutiérrez Rubio es que no usa terminologías erróneas ni los métodos poco científicos de muchos otros cognitivistas y es más científico y lingüista que seguidor de una doctrina más bien oscura, que bajo estas condiciones puede ser realmente fructífera.

Estudios semióticos de Mirko Lampis

Otro filólogo muy prometedor en nuestra escena filológica es Mirko Lampis. Digo filológica, no sólo lingüística, puesto que en la mejor tradición filológica se dedica también al estudio de la literatura como uso artístico del lenguaje, que sin embargo conserva en medida extraordinaria sus demás funciones y sin duda alguna es su uso más interesante. Aquí nos dedicaremos especialmente a su reciente libro sobre *“El significado de la inteligencia”* con un subtítulo muy sugerente: *“Una conversación interdisciplinaria entre vida, conocimiento y semiosis”*. El autor suele decir que la obra es muy interesante, pero escasamente útil. Yo le replico que es, al contrario, sumamente útil. No sólo se dedica al tema de las funciones del lenguaje en la vida humana, busca y problematiza su significado, lo más importante es que abre multitud de temas desde varios puntos de vista y los sintetiza, y en lugar de juzgar rápidamente, lo hace con una clarividencia y sensibilidad suaves y respetuosas. Considero su estudio perfectamente aplicable también a una de mis propias especializaciones: la filosofía del lenguaje, y es especialmente valioso que tenga una posición semiológica e interdisciplinar, no filosófica, como pasa en la mayoría de los demás casos que desde el punto de vista de un estudiante o especialista en filología están cargados de terminología extraña, como en el caso de Heidegger, o de una riqueza metafórica y estilística muy compleja y el juego de paradojas de Unamuno, o libre de simplificaciones inadecuadas o incluso doctrinas antirracionales o ideológicamente comprometidas en algunos casos.

Quizás la oración más inspiradora para mí sea esta: *“Homo, y en esto es realmente único, llegó a construir útiles compuestos de diferentes elementos o partes funcionales y a emplear útiles para fabricar otros útiles y otras clases de artefactos”*.⁹ Para mí representa un claro paralelismo parcial entre el lenguaje y los instrumentos, máquinas y obras de arte humanos. Realmente tiene partes funcionalmente distinguibles teóricamente o reflexivamente, pero no pragmáticamente. La unidad

⁹ Lampis, Mirko: *“El significado de la inteligencia”* p.41.

mínima funcional del lenguaje humano, que es además unidad de la lengua y del habla, es la oración. Los sintagmas, las palabras, los morfemas y los fonemas son sus elementos abstractos funcionales estandarizados, mientras que las unidades fónicas y sílabas con sus segmentos – sonidos y otras características como pausas, entonación y diferentes tipos de acento en el lenguaje hablado o las letras, pausas y signos estandarizados de puntuación – son sus elementos físicos relativos y funcionalmente independientes y analizables, pero no independientes realmente o físicamente. Fuera de la oración no pueden cumplir su función comunicativa que, como estructura analítico-sintética funcional y física, tiene una calidad semánticamente un grado más elevada que los comunicados lingüísticos como partículas que no son miembros estructurales de la oración, las partículas son sus modificadores o modificadores de palabras, modifican, expresan su relación con la realidad o con el sujeto y son parcialmente equivalentes a los utensilios sencillos semánticamente y con los complejos formalmente.

La diferencia entre una unidad del lenguaje y un utensilio técnico, como un coche o una obra de arte, es bastante clara. Una herramienta o un producto técnico nos hace más fácil alcanzar algo que queremos o necesitamos en el mundo real (el transporte, la caza, la cosecha, la preparación de comida), sin él duraría más o costaría más esfuerzo, o incluso sería imposible, como volar o abandonar nuestro planeta, y además, pero no primariamente, sirve para reforzar o mejorar nuestra posición social. Una obra de arte nos sirve para satisfacer nuestra necesidad creativa, para crear algo nuevo en forma o en concepto o contemplarlo y expresar así nuestra experiencia con el mundo y con nosotros mismos. El lenguaje sirve para comunicar nuestras ideas, nuestras experiencias, nuestra fe, emociones y conocimientos mediante un sistema de signos estandarizados y abstractos. Para ser hombres teóricamente no necesitamos instrumentos o el arte – mejor dicho – hay animales que usan instrumentos primitivos y tienen algo como creatividad artística, como aves cantantes e incluso tienen algo como cultura, sin embargo no tienen la cultura de su reflexión, que es posible exclusivamente gracias al lenguaje y es una de sus funciones principales.

Por supuesto hay encuentros del arte y la lengua, como es la canción, algo que había existido ya cuando sólo aparecía el lenguaje o la caligrafía en un encuentro tradicional, hoy tenemos el cine y otros medios multimedia que son unidades tanto lingüísticas como artísticas.

En cuanto al estado y el potencial de las neurociencias, muy importante me parece otro juicio, profundamente justificado de Lampis: *“Todavía ignoramos demasiados detalles del funcionamiento cerebral y por ello, hasta que no se alcance un conocimiento suficiente y un acuerdo científico general acerca de los procesos neurobiológicos que subtienden a la causación de la conciencia y del “yo autobio-*

gráfico”, toda especulación sobre el tema corre el riesgo de quedar “rápidamente” en entredicho (riesgo bastante común, por otra parte, en el ámbito de la investigación científica).¹⁰ Realmente sabemos por ahora demasiado poco para poder hacer algo más que especular sobre la relación entre el cerebro y la conciencia. Lo único que sabemos con cierta seguridad en el nivel científico es que existe. Es algo más de lo que sabía Aristóteles, pero no demasiado.

Lampis no lo expresa con desprecio hacia estas ideas precipitadas, deja hablar incluso a los más antirracionales o místicos de los “neurocientíficos” positivistas. Y tiene razón. Más útil, sensato y sin duda alguna mucho más científico que atacarlos o no hacerles caso es analizar sus argumentaciones y su *sensus communis*, lo que creen que es claro y no problemático, lo que no cuestionan y es a la vez su punto de partida. Y es de allí precisamente de donde surgen sus problemas. Y eso se hace mejor con simpatía. Lampis empieza así: *“Resulta evidente que los neurocientíficos emplean términos como “lenguaje”, “semántica”, “referencia”, “narración” y “símbolo” en su significado corriente, es decir, con toda su carga de ambigüedad intacta, lo cual hace que su análisis resulte poco preciso desde el punto de vista de los especialistas en semiótica. Aun así, una vez reconocida (y de alguna manera estigmatizada) esta clase de imprecisión terminológica, cabe señalar el innegable interés que las investigaciones biológicas acerca del lenguaje despiertan y pueden despertar en el campo de los estudios semióticos.”*

Lampis distingue entre los que ven una interdependencia entre el lenguaje y la autoconciencia y los que no la ven: *“Ahora bien, hemos visto que en opinión de algunos neurobiólogos el lenguaje y las capacidades narrativas (en una palabra: la semiosis) son indispensables para la formación de la conciencia superior y, por consiguiente, de un Yo, “un agente auto-consciente, un sujeto” (Edelman y Tononi, op. cit.: 235), mientras que para otros, en cambio, estas capacidades no son imprescindibles, aun cuando contribuyen a la formación de una “subjetividad más refinada” (Damasio, 1994: 224). De todos modos, queda el hecho de que el ser humano, por la mera contingencia de crecer y vivir en un determinado ámbito cultural, desarrolla a través del aprendizaje (y la plasticidad neuronal subyacente) una conciencia y un sentido de identidad (un Yo) profundamente semiotizados según las formas y los modos propios de su cultura. Un sujeto cultural no aprende simplemente un lenguaje (una colección de fórmulas y recursos comunicativos y expresivos), sino que aprende a actuar y a interactuar en él: el sujeto se define precisamente a través de su operar (y aprender a operar) en los dominios lingüísticos en que participa.”*¹¹

La realidad como la conocemos ahora es algo más compleja de lo que suponen los citados neurobiólogos. Según nos dicen los etólogos, un Yo, “un agente auto-consciente, un sujeto” lo tienen por lo menos los chimpancés – aunque no

¹⁰ Íbid., p. 23.

¹¹ Íbid., p. 18.

tienen lenguaje. Se reconocen en un espejo, lo usan y juegan con él como los humanos. El lenguaje en el significado saussureano no es *una colección de fórmulas y recursos comunicativos y expresivos* concreta. Esta acepción es popular, confusa e insuficiente, digna sólo de charlatanes y aprioristas que son demasiados entre los “neurocientíficos” para distinguirlos de los científicos y médicos reales, los neurólogos. Incluso no se dan cuenta de que hablan sobre una lengua concreta y no sobre el lenguaje, una distinción que hizo clara ya Saussure y mencioné más arriba. (Es verdad que puede ser una traducción errónea, puesto que la terminología española distingue claramente los conceptos, mientras que la americana no.) El *lenguaje* es precisamente la *capacidad* de usar la *lengua* para *operar*, es decir, *actuar e interactuar* en sus *determinados ámbitos culturales*. Filogenéticamente es el Yo anterior al lenguaje, pero no lo es tanto el Tú, El Otro, puesto que la necesidad del *sujeto humano* de compartir no sólo sus emociones de manera innata, sino de comunicar sus pensamientos, sus experiencias, sus miedos y placeres y su fe de manera concreta, creativa y a la vez individualizada al otro y compartir los del otro y crear así comunidades mucho más profundas, complejas y efectivas, sí que está profundamente ligada al lenguaje, sólo después llegan el arte, la industria y las demás capacidades y necesidades humanas. Es precisamente el conocimiento *reflexivo*, la capacidad de tematizar, articularse a sí mismo y el universo como objetos de conocimiento, creatividad, manipulación y a la vez respeto y responsabilidad personal y comunicar esta experiencia al otro, algo que es causa o consecuencia del lenguaje.

Lampis consigue enseñar las causas del estado de la neurolingüística y las del estado problemático de los estudios interdisciplinarios, aunque no estoy seguro si conscientemente o no. No tengo la absoluta certeza de haber conseguido descifrar su suave ironía cuando habla sobre el padre involuntario de esta escolástica moderna cuando dice “*En el caso del dualismo sustancial de Descartes, el problema era de tipo metafísico: la experiencia inmediata nos dice que la mente controla la conducta del cuerpo, pero ¿cómo es posible que una sustancia espiritual como la res cogitans tenga algún efecto sobre la materia? La respuesta de Descartes (esto es posible porque las dos sustancias entran en contacto en la glándula pineal) ha quedado proverbial en la historia de la filosofía.*”¹² Podemos generalizar su observación sobre los casos concretos: “*De todas formas, en Eccles la inconsistencia de semejante propuesta (del dualismo interaccionista), se debe también, o sobre todo, a la propia postura teórica del neurobiólogo, cuyas creencias religiosas son tan fuertes que le hacen atribuir “la unicidad del yo y del alma a una creación espiritual sobrenatural” (Eccles, 1989: 225).*” Esta postura no es tan teórica como apriorística y antirracional. Sin embargo, es una fase natural en el desarrollo de todas las disciplinas y tradiciones científicas, si la lingüística europea la superó en el siglo XIX, donde creció hacia el cientis-

¹² Íbid., pp. 21 – 22.

mo, la americana la sufrió con Bloomfield o Chomsky, a la neurolingüística sólo espera superarla.

Mucho más útil parece la cooperación con los antropólogos, etólogos, sociólogos o incluso politólogos y arqueólogos. “Según explica Mithen (1996: 119 – 120), el hallazgo de algunos especímenes de cráneo particularmente bien conservados ha permitido establecer, a partir de la conformación interna de los huesos, que tanto en *H. habilis* como en *H. erectus* (pero no en los *australopitecinos*) ya se había desarrollado el área cortical que corresponde a la moderna área de Broca. Esta área está relacionada con la articulación del habla –su lesión, de hecho, perjudica a la producción lingüística– y se puede conjeturar, por tanto, que hace dos millones de años *Homo* ya poseía dicha capacidad¹³. También este caso es mucho más complejo desde el punto de vista antropológico. Es evidente que el *H. Erectus* no pudo hablar como lo hacemos nosotros. Si no neurológicamente, era imposible fisiológicamente. Ni siquiera un *H. Sapiens Neanderthalensis* con un cerebro más grande que el nuestro era capaz de hacerlo. La parte delantera de su boca no podía servir igualmente a la articulación del habla, era más cercana a los chimpancés en su forma que a la del *H. Sapiens Sapiens*, nuestra línea genética. Sabemos que podía, igual que sus antecedentes, modular la voz y expresarse con gestos, podemos decir que sabía hablar, que tuvo lenguaje, pero su habla no podía ser igual de clara y efectiva que la nuestra.

Generalmente podemos decir que el trabajo en el campo interdisciplinario tiene el problema de que normalmente partimos desde una disciplina tradicional sin dominar lo más básico de la otra, sin entrar en el diálogo con los especialistas en ella, aunque nos encontramos en un terreno común. El campo del lenguaje, o el de la inteligencia o de la semiótica, es hoy claramente interdisciplinario. Lampis nos enseña el único modo como actuar en él con éxito – es una lucha dura en contra de los apriorismos, hacia una cooperación auténtica respetando y desarrollando de forma crítica los éxitos de las demás disciplinas.

Otros lingüistas que trabajan con éxito en otros campos interdisciplinarios son Miroslav Valeš o Bohdan Ulašin. Lo que tienen en común es el área sociolingüística, sin embargo sus motivos y métodos son independientes y originales.

Miroslav Valeš se apoya filosóficamente en la posición de la filosofía social de Ortega y Gasset¹⁴, o en la sociolingüística de Labov de manera similar a como yo me apoyo en la de la filosofía del lenguaje de Unamuno.

¹³ Íbid., p. 32.

¹⁴ “La defensa de la individualidad y la libertad individual son los mensajes más importantes de Ortega que siguen siendo válidos aún 50 años después de su muerte. Ortega siempre defendía los intereses del individuo contra el estado y los intereses del estado contra las organizaciones supranacionales. Respecto a Europa no deberíamos olvidar sus advertencias sobre la gran prisión y sobre la creación de una «internación». Depende de nosotros si Europa guardará su pluralidad interna o si se convertirá en un aparato que no permita

Sobre la situación del trabajo en el campo de la sociolingüística, muy cercana a la realizada en los demás campos interdisciplinarios, escribe: *“El intento de percibir la lengua en toda su variedad e incoherencia enfrenta a los sociolingüistas con retos difíciles de cumplir. Por esta razón, los investigadores siguen buscando nuevas perspectivas, nuevos métodos de investigación y la sociolingüística continúa su evolución dinámica.”*¹⁵

Describe así su comprensión realista del trabajo en este campo: *“El estudio de la lengua en su contexto sociocultural no es, por tanto, una descripción del sistema fijo, de su morfología y sintaxis; el uso de la lengua por parte de los hablantes es mucho más complicado y en esa complejidad reside lo bello, lo que nos lleva al contacto inmediato con los seres humanos de carne y hueso.”*¹⁶ Es decir que lo vivo, impredecible, le encanta en la mejor tradición unamuniana, le interesa la realidad viva, no esquemas muertos. Muy bien describe y delimita el campo de estudio: *“El estudio de los factores diatópicos (geográficos) es paralelo al de la dialectología y la geolingüística. En el estudio de los factores diastráticos (sociales) limita con la sociología de la lengua. El análisis de los factores diafásicos (estilísticos) tiene intereses parecidos a la etnografía de la comunicación y el análisis del discurso. Los factores histórico-etnográficos, los estudios de cultura y los estudios de contacto lingüístico colindan con la antropología lingüística y etnolingüística. La sociolingüística en cierto modo engloba todas las disciplinas mencionadas, porque todas estas intentan explicar el funcionamiento de la lengua en el contexto de la comunicación social.”*¹⁷

Bohdan Ulašin se dedica en su tesis doctoral titulada *Registro coloquial del español peninsular contemporáneo* – inédita pero publicada en Internet – a los niveles más dinámicos del castellano, al lenguaje coloquial y más concretamente al nivel socialmente marginado, al argot. Describe correctamente la dinámica del uso de las palabras y sus cambios semánticos: *“Los hombres tendemos a traspasar las fronteras del sentido literal de las palabras y así, espontáneamente, van surgiendo nuevos sentidos de las mismas, nuevas expresiones, que destacan por sus rasgos metafóricos y por el sentido figurado.”*¹⁸ Repite, supongo que independientemente, una

al individuo desarrollar su personalidad. Es cierto que las visiones de Ortega sobre la integración europea se cumplen tal y como lo había escrito, ahora sólo queda la tarea de que no se cumplan sus preocupaciones.” Valeš, Miroslav. 2006. José Ortega y Gasset – Filósofo europeo. Paralelo 50, vol.3, pp. 46 – 49. ISSN 1733-7445.

¹⁵ VALEŠ, Miroslav. 2010. *Observaciones sociolingüísticas del español*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing. ISBN 978-8433-7268-8. p. 12.

¹⁶ Íbid., p. 13.

¹⁷ Íbid., p. 26.

¹⁸ Ulašin, Bohdan: *Registro coloquial del español peninsular contemporáneo*. FIF UK, Bratislava, 2006, 314 str. dizertačná práca publikovaná na http://www.fphil.uniba.sk/fileadmin/user_upload/editors/krom/dizertacka.pdf, 2.

de las ideas más importantes de Mathesius: “*La lengua es un continuum, fenómeno sin fronteras o delimitaciones y, aunque aparecen en la literatura lingüística decenas de clasificaciones, no hay que olvidar que son mera abstracción y simplificación de la realidad más o menos adecuadas.*”¹⁹ Además le interesan las relaciones entre la cultura tradicional y el lenguaje, algo que podemos ver en diversos estudios suyos. Por ejemplo, explica un cambio destacable entre la visión del lobo, lo relaciona con su etimología, enseña su acepción original como símbolo de fuerza, magia y protección en el caso de los eslavos paganos y su visión negativa cristiana²⁰. La función de los refranes y comparaciones fraseologizadas las expresa también de manera sencilla, pero sin reducirla, su visión es global: “*El habla coloquial, por cuanto riqueza expresiva conlleva, por su vivacidad y por la presencia inherente de una frontera flexible entre lo fijado por el uso y lo naciente, lo nuevo, que en ella queda reflejado, las comparaciones fraseológicas y los refranes, ya que en la lengua española éstos presentan una altísima frecuencia de uso (en muchísimas ocasiones este uso es propio del registro coloquial y tanto las comparaciones fraseológicas como los refranes se emplean muy a menudo como una herramienta sumamente útil para expresar lo que, a nuestro juicio, encarna lo típicamente humano: el humor y el constante esfuerzo por innovar y crear) son justamente el objeto del presente trabajo.*”²¹

En todos estos casos podemos ver un crecimiento de cantidad y calidad de trabajos interdisciplinarios desarrollados por estos especialistas que nos enseñan el futuro posible de la disciplina.

¹⁹ Ibid., p. 4.

²⁰ „Kresťanské kázanie o diabolskom vlkovi mohli v istom zmysle zodpovedať niektorým predstavám ktoré boli prítomné v ľudovej viere. ... V ľudovom jazyku používanie obrazných vyjadrení a prirovnaní zároveň priamo dokladá vzťah k vlku.“ *Vlk v stredovekej ľudovej kultúre na Slovensku*. (spoluautor MALINIÁK, P.). In: Pohanstvo a kresťanstvo, Banská Bystrica 2003, (zborník z konferencie). Bratislava: Chronos, 2004, str. 235 – 246. ISBN 80-89027-12-1.

²¹ Ulašin, Bohdan: *Comparaciones y refranes en el español coloquial*. In: VIII encuentro de profesores de español – Actas, (zborník z konferencie). Bratislava: AnaPress, 2004, str. 109. ISBN 80-89137-07-5.

Bibliografía

GUTIÉRREZ RUBIO, Enrique: “Aproximación al estudio cognitivo plurilingüe de la fraseología como imagen del mundo” en proceso de edición (2011).

GUTIÉRREZ RUBIO, Enrique: “Lingüística cognitiva en la República Checa. Reflexiones surgidas con motivo de la celebración en Praga de The Slavic Cognitive Linguistics Conference” en *Romanica Olomucensia* 22/1 (2010): pp. 97 – 98.

GUTIÉRREZ RUBIO, Enrique: “Estudio cognitivo del caso dativo en Checo humanista” en Cano López, Cortiñas Ansoar, Diest Quiroga, Fernández López y Zas Varela (eds.), XXXIX Simposio Internacional de la SEL, Unidixital, 2010: 1 – 10.

GUTIÉRREZ RUBIO, Enrique: “Estudio semántico-funcional del caso dativo en checo antiguo” en Navarro i Ferrando, I. – Silvestre López, A. J. (eds.), *Sistemas lingüísticos y perspectiva cognitiva / Language Systems and cognitive perspective*, Valencia, Tirant lo blanch, 2009: 133 – 151.

HACKER, P.M.S. (1996). *Wittgenstein's Place in Twentieth-century Analytic Philosophy*. Blackwell.

JANDA, Laura (2007): “From Cognitive Linguistics to Cultural Linguistics”, *Slovo a smysl* 8, pp. 48 – 68.

LAMPIS, Mirko, *El significado de la inteligencia. Una conversación interdisciplinaria entre vida, conocimiento y semiosis*, Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011.

PUKANEC, Martin: Od indoeurópciny k praslovančine. Prehľad jazykových zmien s príkladmi v etymologickom slovníčku. Brno: Tribun EU 2010. 138 s. ISBN 978-807399-232-3.

ULAŠIN, Bohdan: Comparaciones y refranes en el español coloquial. In: VIII encuentro de profesores de español – Actas, (zborník z konferencie). Bratislava: AnaPress, 2004, str. 109 – 140. ISBN 80-89137-07-5.

ULAŠIN, Bohdan a MALINIÁK, Pavol: *Vlk v stredovekej ľudovej kultúre na Slovensku*. (spoluautor P.). In: Pohanstvo a kresťanstvo, Banská Bystrica 2003, (zborník z konferencie). Bratislava: Chronos, 2004, str. 235 – 246. ISBN 80-89027-12-1.

ULAŠIN, Bohdan: *Registro coloquial del español peninsular contemporáneo*. FIF UK, Bratislava, 2006, 314 s. disertación en http://www.fphil.uniba.sk/fileadmin/user_upload/editors/krom/dizertacka.pdf.

VALEŠ, Miroslav. 2010. *Observaciones sociolingüísticas del español*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing. ISBN 978- 8433-7268-8.

VALEŠ, Miroslav. 2006. José Ortega y Gasset – Filósofo europeo. *Paralelo* 50, vol.3, pp. 46 – 49. ISSN 1733-7445.

LOS PRÉSTAMOS DE LAS LENGUAS ESLAVAS AL ESPAÑOL EN LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS

Bohdan Ulašin

Universidad Comenius de Bratislava

0. Introducción

En el mundo globalizado de hoy ya casi no quedan lenguas aisladas sin contacto alguno con otras comunidades lingüísticas. Dado el altísimo índice de interconexión e interacción entre las lenguas (entiéndase, por supuesto, entre sus hablantes) nunca antes experimentado, actualmente podemos atestiguar un importante y destacado intercambio de ideas y, por lo tanto, de conceptos y palabras.

El objeto de nuestro trabajo es la “*emigración léxica*”¹ de las lenguas eslavas, es decir, las aportaciones de las *lenguas eslavas* al vocabulario español: su recopilación² y análisis semántico y etimológico. Como del título se desprende, se tratará de aquellos eslavismos que entraron en el vocabulario español en los últimos veinte años, más concretamente a partir del año 1989, que representa, sin lugar a dudas, un hito histórico para muchos países eslavos.

Por lenguas eslavas entendemos todas aquellas lenguas indoeuropeas dentro del grupo eslavo que son reconocidas por ISO: la Organización Internacional para la Estandarización (International Organization for Standardization), que les otorga una abreviación codificada por medio de identificadores únicos dentro de tres categorías ISO 639-1, ISO 639-2, ISO 639-3³:

¹ Visto desde la perspectiva de un hablante eslavo. Desde la perspectiva española se trataría de una “inmigración léxica”. Estos términos han sido tomados de la obra de Gómez Capuz, J. (2005: 7).

² Somos muy conscientes de que es absolutamente imposible hacer una recopilación exhaustiva; nuestro objetivo no puede ser otro que ofrecer una muestra lo más representativa posible que tratará de incluir los eslavismos recientes más frecuentes.

³ Si bien las lenguas eslavas de las que provienen los eslavismos de nuestra lista se encuentran exclusivamente en la categoría de ISO 639-1, la cual abarca tan sólo las lenguas con material escrito incluida cierta cantidad de bibliografía técnica, véase más en: http://www.infoterm.info/standardization/iso_639_1_2002.php, [op.cit. 30-09-2011].

1. Definición de eslavismo

Antes de analizar la lista de los eslavismos recopilados, tenemos que definir qué es un eslavismo:

1. eslavismos etimológicos: palabras de etimología eslava:

vodka ‘tipo de aguardiente’ (del ruso *водка*, diminutivo de *vodá* > paleoeslavo **voda*)

chernozem geol. ‘tipo de suelo negro rico en humus’ (del ruso *чернозём* literalmente tierra negra)

robot ‘aparato electromecánico programable’ (del checo *robot*, derivación regresiva de *robota* ‘faena’ < paleoeslavo **orbiti*)

Aquí se incluyen también las palabras de forma eslava cuyo significado ha surgido en otras lenguas:

esclavo (latín *sclavus* > griego bizantino *sklabēnos* > antiguo eslavo *slověnin* ‘eslavo’)

2. eslavismos exógenos: palabras que a pesar de su etimología no eslava fueron creadas en una de las lenguas eslavas de la que pasaron a las lenguas occidentales (alemán, francés, inglés y por consecuencia al español):

zar (del ruso *царь* > latín *caesar* > del nombre propio *Caesar*) ‘soberano ruso’
ferritina ‘proteína globular que almacena el hierro en los organismos de los vertebrados’, fue descubierta por el académico checo Vilém Laufberger en el año 1934 (*ferritin* < latín *ferrum* ‘hierro’)

3. mezcla de los dos primeros tipos: una palabra derivada o compuesta con un elemento eslavo y uno extranjero:

slavikita f ‘mineral de la clase de los sulfatos, $\text{MgFe}_3[(\text{OH})_3(\text{SO}_4)_4] \cdot 18\text{H}_2\text{O}$ ’ (*slavik-* < del nombre propio *František Slavík* + *-ita* sufijo latino con el cual se derivan las denominaciones de los minerales)

4. calcos estructurales léxicos de las palabras o expresiones creadas en las lenguas eslavas (sean de etimología eslava o no):

revolución de terciopelo ‘cambio no violento del régimen checoslovaco en el año 1989’ (calco del checo *Sametová revoluce*)

5. eslavismos semánticos: palabras de etimología no eslava y de forma creada en lengua no eslava a las que se añadió uno o más significados surgidos en lenguas eslavas:

pionero en su acepción de ‘miembro de la organización infantil de los estados socialistas’ (del ruso *пионер* > francés medieval *pionnier* > francés antiguo *paonier* ‘soldado ambulante’)

tunelar en su acepción de ‘defraudar los fondos comunes’ (del checo / eslovaco *tunelovat* / *tunelovať* inglés *tunnel* ‘perforar túneles’)

6. **intermediación eslava:** palabras de etimología y creación no eslava, las lenguas eslavas han servido tan sólo como intermediarias a las lenguas occidentales (en la mayoría de los casos se trata de palabras de lenguas túrquicas, mongolas, tunguses, urálicas, etc., que llegaron a Europa a través del ruso):

tundra (ruso *тундра* > japonés *tundar*) ‘terreno abierto y llano, de clima subglacial y subsuelo helado, falta de vegetación arbórea; suelo cubierto de musgos y líquenes, y pantanoso en muchos sitios’.

2. Eslavismos recientes

Los eslavismos recientes que registramos en español pueden dividirse en cuatro grandes bloques – campos semánticos.

2.1 Cambios políticos

Son palabras que reflejan los cambios políticos en la URSS y sus países satélites desde el año 1989 (la caída del Muro de Berlín) pasando por el año 1991 (la desintegración de la Unión Soviética) y terminando con la desintegración checoslovaca (1993) y yugoslava (que, en cierto modo, sigue sin terminar por completo). Estos cambios tuvieron sus predecesores ya en los años ochenta, de ahí provienen términos tales como *perestroika*, *glasnost*, etc.

divorcio de terciopelo ‘disolución pacífica de Checoslovaquia’ (calco del checo y el eslovaco *zamatový / sametový rozvod*: *zamat / samet* ‘terciopelo’ + *rozvod*: palabra compuesta de *roz-* ‘des-’ < antiguo eslavo *raz-* < paleoeslavo **orz-* + *-vod* de *viest / vést* ‘conducir’, ‘llevar’ < paleoeslavo **vesti*)

Checoslovaquia se separó en dos Repúblicas hereditarias: en la República Checa y la Eslovaca. El 1 de enero de 1993 se escindió de forma pacífica a diferencia del caso de la ex Yugoslavia. La palabra terciopelo hace alusión precisamente a la forma pacífica, se utilizó ya en la expresión *revolución de terciopelo*.

(“Once años después del **divorcio de terciopelo**, checos y eslovacos entran juntos y con grandes diferencias en la UE.” http://www.elpais.com/especiales/2004/europa/doc/doc_fotos.pdf, 2 [op. cit. 20-08-2011].

revolución f de terciopelo / revolución tierna⁴ ‘caída del régimen socialista checoslovaco en 1989’ (calco del checo *sametová revoluce*: adjetivo derivado de *samet* ‘terciopelo’ < nuevo alto alemán *Sammet* < francés antiguo *samit* < latín medieval *samitum*, (*e*)*xamitum* < griego medieval *hexámiton* + latín tardío *revolūtīō*)

⁴ Parece que a base de esta expresión se estableció la tradición de dar nombre a las revoluciones cuyo objetivo es derrocar un régimen totalitario (sobre todo entre los confines del ex bloque socialista): Revolución Naranja en Ucrania, Revolución Violeta en Georgia, Revolución Verde en Irán.

Se refiere a un cambio de régimen pacífico y no violento. Cabe decir que en checo predomina el término *Sametová revoluce* y en eslovaco *Nežná revolúcia* ‘Revolución Tierna’.

(“Los checos han celebrado este martes el vigésimo aniversario de la **Revolución de Terciopelo**, que supuso la caída del régimen comunista en Checoslovaquia, tras cuatro décadas de férrea dictadura bajo la égida de Moscú.” http://www.elpais.com/articulo/internacional/checos/recuerdan/Praga/aniversario/Revolucion/Terciopelo/elpeuint/20091117elpeuint_17/Tes 17-11-2009)

postsoviético *adj.* ‘refiriéndose a la época tras el desmoronamiento de la Unión Soviética en 1991 o tras la caída de los gobiernos de los “satélites” soviéticos después del año 1989’ (lat. *post-* ‘después de, más tarde’ + *-soviét-* < rus. совет ‘concilio’ + *-ico* < lat. *-icus* ‘sufijo adjetivizador’)

En la Rusia Zarista el Consejo de Estado del Imperio ruso se llamaba en ruso: Государственный Совет. Durante la Revolución Rusa en 1917 la gente se organizó en los soviets de los trabajadores. Después de la destitución del gobierno provisional, todo el poder pasó a los Soviets y a los bolcheviques que gobernaban en su nombre. Como referencia a esta legitimidad de los bolcheviques basada precisamente en los Soviets, esta palabra pasó a formar parte del nombre del estado surgido de la Revolución: la Unión Soviética. La palabra *postsoviético* se refiere a menudo también a los problemas o características específicos y en gran medida comunes con las que tuvieron que luchar varios estados en la época de la transición hacia la democracia (corrupción, bajo nivel de cultura política, insuficiencias en la creación del estado de derecho, nostalgia hacia el antiguo régimen, una industria con un nivel de competitividad muy bajo, un medio ambiente contaminado, etc.). Con frecuencia se refiere solo al territorio de las 15 antiguas repúblicas soviéticas, otras veces abarca todo el postbloque socialista o incluso se puede referir a la situación mundial después de la guerra fría y la bipolaridad del mundo.

(“Acuerdo de libre comercio entre los países de la comunidad postsoviética.” <http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=966177> 18-10-2011)

šahovnica *f* ‘escudo de armas de la República de Croacia’ (croata *šahovnica* ‘damero’, palabra compuesta de *šah* ‘ajedrez’ < + prefijo eslavo *-ovnica*)

Este escudo cuadrículado rojiblanco se incorporó oficialmente a la bandera croata el 21 de diciembre del año 1990.

(“Pero pese al nuevo nacional-catolicismo de que hace gala, las levitaciones místicas de Tudjman se quedan en la contemplación de la “**šahovnica**” – el damero rojiblanco croata...” <http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=966177> 15-6-1997)

2.2 Palabras derivadas de los nombres propios de los políticos

Este grupo está semánticamente vinculado al anterior, ya que se refiere a conceptos sociopolíticos, su característica distintiva yace en el hecho de que se trate de palabras derivadas de nombres propios de los políticos o países. A diferencia de los nombres propios, ya se han lexicalizado y desarrollado cierta independencia de los nombres de puro significado icónico.

lukashenkismo *m* ‘gobierno totalitario en Bielorrusia, encabezado por el presidente Alexandr Lukashenko, por extensión cualquier tipo de gobierno autoritario o totalitario’ (del antropónimo bielorruso *Lukashenko*)

(“Hazañas del **Lukashenkismo**.” <http://www.burbuja.info/inmobiliaria/politica/195733-hazanas-del-lukashenkismo.html> [op.cit. 30-09-2011].)

lukashenkización *f* ‘transformación del país y de su gobierno hacia la concentración del poder en las manos de una persona, en este caso en las del presidente bielorruso Alexandr Lukashenko, por extensión en cualquier otro país que pase por semejante evolución política’ (véase *lukashenkismo*)

Alexandr Grigórievich Lukashenko nació en 1954 y llegó al poder en el año 1994. Debido a su forma de gobernar el país se ganó el apodo de “el último dictador de Europa”.

(“Yashin -líder del ala joven del partido Yabloko-, describieron estas actuaciones como la “**lukashenkización**” del régimen de Vladímir Putin.” http://issuu.com/rusiahoayargentina/docs/rusia_hoy_argentina_2011_3 28-2-2011)

milosevicista *adj./sust.* ‘partidario, seguidor de Milosevic y de su política’ (del antropónimo serbio *Milošević*)

Slobodan Milosevic (1941 – 2006) fue uno de los pocos presidentes cuya carrera no se vio interrumpida por la desintegración del bloque soviético. Fue presidente de Serbia desde 1989 hasta 1997 y presidente de Yugoslavia (que en aquel entonces abarcaba Serbia y Montenegro) entre los años 1997 y 2000.

(“Si se aceptara esta versión, que haría del bando **milosevicista** un factor insoslayable del nuevo rumbo político, la jornada del domingo 24 de septiembre habrá sido hábilmente convertida por Milosevic en una salida decorosa, tácticamente brillante.” <http://www.eldia.es/2000-09-27/criterios/criterios7.htm> 27-9-2000)

putinismo *m* ‘gobierno con elementos totalitarios en Rusia, encabezado por el presidente Vladimir Putin, por extensión cualquier tipo de gobierno con aspiraciones autoritarias’ (del antropónimo ruso *Putin*)

(“El **putinismo** cultiva obsesivamente la imagen y los aspectos formales sin haber llevado a cabo las reformas estructurales que el país necesita en la sanidad, la educación o el sistema de pensiones.” http://www.elpais.com/especial/35-aniversario/internacional/un_horizonte_de_mas_putin_paraliza_el_desarrollo_de_rusia.html [op. cit. 17-09-2011].)

putinista *adj./sust.* ‘partidario, seguidor de Putin y de su política’
 (“Más **putinistas** que Putin.” http://www.elpais.com/articulo/agenda/PUTIN/_VLADIMIR_VLADIMIROVICH/_POLITICO_RUSO/PUTINISTAS/PUTIN/elpepigen/20000624elpepiage_5/Tes 24-6-2000.)

putinización *f* ‘transformación de Rusia bajo la presidencia de Putin hacia un régimen más autoritario con tendencia a concentrar mucho poder en sus manos, unido al esfuerzo de que Rusia recupere su posición de potencia global; por extensión, la transformación de cualquier país en un sistema con un líder fuerte con aplicaciones de medidas en mayor o menor medida autoritarias para contra sus opositores’

Vladimir Vladimirovich Putin fue el presidente ruso entre los años 1999 – 2008, ahora desempeña la función de presidente del gobierno.

(“La “**putinización** de la Argentina”, tal como se esbozó oportunamente en el Portal, equivale, en realidad, a la “kirchnerización de Rusia.” <http://lacomunidad.elpais.com/argentus/2008/6/3/-putinizacion-los-kirchner-carolina-mantagari-para 3-6-2008>)

yeltsinista *m* ‘partidario político de Boris Yeltsin’ (del antropónimo ruso *Yeltsin*)
 Boris Yeltsin (1931 – 2007) fue el presidente de la Comunidad de Estados Independientes y de la Federación Rusa (1991 – 1999).

(“Los **yeltsinistas** se preparan para las elecciones rusas.” ABC, 16-10-1993, 36)

yugoslavista *adj./sust.* ‘perteneciente o relativo a Yugoslavia’ (derivado del topónimo *Yugoslavia* > serbio, croata, esloveno *Jugoslavija*, serbio cirílico, macedonio *Југославија* ‘país de los eslavos del sur’: *jugo-* > *jug* ‘sur’ + *Slavija* ‘país, territorio habitado por eslavos’)

Este término se refiere principalmente a la política de la conservación de Yugoslavia, sobre todo durante las guerras balcánicas de los años 90.

(“Milosevic necesita evitar el reconocimiento internacional de Macedonia y Bosnia-Herzegovina. Sin estas repúblicas, su proyecto **yugoslavista** es inviable, y el último aliado de Serbia, la República de Montenegro, habría de pedir asimismo el reconocimiento, como, por exclusión, Serbia.” El País, 1-2-1992, 6a)

2.3 Productos agrícolas

Este campo semántico y las expresiones que contiene son el fruto de la convivencia de España y algunos países eslavos de idioma oficial eslavo (Eslovenia, Eslovaquia, Polonia, República Checa, Bulgaria) en un espacio común regido por cierta legislación común y, consecuentemente, por la necesidad de comunicar entre sí. En este caso se trata de los Reglamentos que adopta el Consejo Europeo para proteger las denominaciones de origen de productos agrícolas de indicación geográfica protegida, denominación de origen protegida y especialidad tradicional garantizada de los

países miembros⁵. A primera vista puede parecer que son expresiones con escasa frecuencia y muy poca importancia para los hispanohablantes, ya que hablamos de referencias muy específicas. Y es de notar que lo son. No obstante, lo que nos da derecho a incluirlas aquí es el hecho de que aparezcan en los **actos legislativos vinculantes de la Unión Europea**. Son las traducciones al español de textos que al publicarse cobran vigencia en todos los estados miembros, o sea, también en España. A continuación les ofrecemos una muestra de este campo semántico, concretamente van a aparecer dos productos de cada país eslavo miembro de la UE y un ejemplo de Hungría que es etimológicamente también un eslavismo.

Bulgaria

gornooryahovski sudzhuk⁶ *m* ‘tipo de comida cárnica’ (gentilicio de la ciudad búlgara Горна Оряховица + búlg. суджук > persa *zījak*, ‘tripa rellena’)

Fue registrado como denominación de origen protegida bajo el N° CE: BG-IGP-0005-0732-10.12.2008 de 26 de marzo de 2010⁷.

(“El salchichón «**Gornooryahovski sudzhuk**» es un producto compacto, crudo, seco, de larga conservación, fabricado con tripas naturales rellenas de carne picada de vacuno. Se destina al consumo directo.” <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2010:077:0010:0014:ES:PDF>. [op. cit. 17-08-2011])

slivenska perla *f* ‘tipo de rakiya de Sliven’ (*slivenska* gentilicio de la ciudad búlgara de *Sliven* + *perla* ‘perla’ de origen incierto)

Protegido por la Indicación geográfica de bebidas espirituosas por el reglamento núm. 110/2008 del Consejo de la Unión Europea⁸.

(“La rakia más conocida y de gran calidad es la producida en la región de Sliven, la famosa **Slivenska perla**...” <http://www.balkania-tour.com/sp/saber-mas/el-arte-de-vivir-a-la-bulgara> [op. cit. 17-08-2011].)

Eslovaquia

bryndza *m* / **Bryndza** Eslovaca ‘queso blando y salado de leche de oveja’ (eslovaco *bryndza* < rumano *brânză* ‘queso’)

El vocablo fue llevado al territorio eslovaco por los valacos, pastores carpáticos que llegaron a los Cárpatos eslovacos entre los siglos XV y XVII⁹. Es de suponer que

⁵ <http://ec.europa.eu/agriculture/quality/door/list.html> [op. cit. 17-08-2011].

⁶ Es una comida típica de los Balcanes y del Oriente Medio. Por lo tanto, en español se utiliza más la grafía *sucuk*.

⁷ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2010:077:0010:0014:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].

⁸ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2008:039:0016:0054:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].

⁹ (Botík – Slavkovský : 1995, 285)

la palabra, que primitivamente tenía el significado genérico de ‘queso’, adquiriese su significado específico en el territorio de la Eslovaquia de hoy, ya que empieza a fabricarse en 1787 en Detva, en la Eslovaquia Central. El fundador de la fábrica se llamaba Ján Vagač y se dice que inventó el proceso de cómo ablandar el queso de oveja¹⁰. A partir del 16 de julio del año 2008 está protegida por la UE, figura en el Registro de Denominaciones de Origen Protegidas de la Comisión Europea bajo el nombre de *Slovenská bryndza* ‘Bryndza eslovaca’¹¹.

(“La microflora natural presente en el queso de oveja en piezas fabricado a base de leche de oveja cruda siguiendo un determinado proceso de fabricación otorga al «*Slovenská bryndza*» sus características propiedades sensoriales.” <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2007:232:0017:0022:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].)

parenica *m* ‘queso tradicional eslovaco’ (derivado de *para* ‘vapor’ < paleoeslavo **para*)

Un queso semiduro, normalmente ahumado, de la leche de oveja. Se produce en cintas de queso que se enrollan en unos rollos parecidos a caracoles. En 2007 recibió la marca de Indicación Geográfica Protegida de la Comisión Europea bajo el nombre de *Slovenská parenica*¹².

(“El «*Slovenská parenica*» es un queso desecado, ligeramente ahumado, formado por dos rollos de 6 a 8 cm de diámetro y de 5 a 8 cm de altura, unidos entre sí en forma de S.” <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2007:249:0026:0030:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].)

Eslovenia

Zgornjesavinjski želodec *m* ‘producto cárnico de la carne de cerdo’ (*Zgornjesavinski* es gentilicio de la región del valle *Zgornja Savinjska dolina* + esloveno *želodec* ‘estómago’ < paleoeslavo **želȋdъkъ*)

Obtuvo la denominación de Indicación Geográfica Protegida por el reglamento (CE) n.º 1154/2011 de la Comisión de 10 de noviembre de 2011¹³.

(“El «*Zgornjesavinski želodec*» es un producto cárnico secado y madurado al aire libre, elaborado a base de carne de porcino de calidad (pierna, paleta) y de tocino duro del lomo. El relleno de carne, condimentado con sal y especias, se embute en

¹⁰ <http://www.euroinfo.gov.sk/euroagency/agenda-eu-sr/uzemna-ochrana-potravin-v-eu/slovenska-bryndza-675.html> [op. cit. 17-12-2010]

¹¹ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2008:189:0019:0020:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].

¹² <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2007:249:0026:0030:ES:PDF> [op. cit. 17-12-2010]

¹³ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2011:296:0014:0015:ES:PDF> [op. cit. 17-11-2011].

tripas naturales, tales como estómago de cerdo, vejiga de cerdo e intestino ciego de vacuno, o en tripas artificiales permeables.“ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2011:045:0028:0031:ES:PDF> [op. cit. 17-11-2011].)

Belokranjska pogača *m* ‘producto farináceo típico de la región Beli Kraj’ (*Belokranjska* es gentilicio de la región sureste *Beli Kraj* + *pogača* ‘tipo de panecillo’ lat. *panis focacius* ‘pan cocinado a fuego / a cenizas’)

Obtuvo la denominación de Indicación Geográfica Protegida por el reglamento (CE) n.º 182/2010 de la Comisión de 3 de marzo de 2010¹⁴.

(“El *Belokranjska pogača* es un pan plano, con forma redonda y con su propia receta. Se prepara utilizando harina blanca fina del tipo 500 y agua templada, mezcla a la que se añade sal y un gasificante.“ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2009:137:0019:0022:ES:PDF> [op. cit. 17-09-2011].)

Polonia

Bryndza / Podhalańska ‘queso blando y salado de leche de oveja’ (polaco *bryndza* < rumano *brânză* ‘queso’)

El primer producto agrícola polaco que obtuvo la denominación de origen protegido fue precisamente *Bryndza Podhalańska* por el reglamento (CE) n.º 642/2007 de la Comisión de 11 de junio de 2007¹⁵. La zona de su producción se limita al distrito polaco de Żywiec. Tradicionalmente esta región de Polonia meridional se llama Podhale, de ahí el epíteto.

(“El queso «**Bryndza Podhalańska**» pertenece al grupo de quesos blandos cuajados con quimosina. Puede ser de color blanco, blanco cremoso, o con un tono verde claro. Es un producto de sabor picante, salado o ligeramente salado y, a veces, ligeramente ácido.“ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2006:230:0002:0004:ES:PDF> [op. cit. 17-09-2011].)

Kielbasa lisiecka *m* ‘tipo de salchicha de carne de cerdo’ (del polaco *kielbasa* ‘salchicha’; del turco *kül bastı*, ‘chuleta a la parrilla’, literalmente ‘presionado sobre las cenizas’)

Se documentó la Indicación geográfica protegida por el reglamento núm. 918/2008 del Consejo de la Unión Europea del día 12 de octubre de 2010¹⁶.

(“El «**Kielbasa lisiecka**» se elabora exclusivamente con carne de cerdo y el 85 % de ésta procede de los jamones.“ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2010:028:0026:0031:ES:PDF> [op. cit. 17-09-2011].)

¹⁴ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:053:0001:0002:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].

¹⁵ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2007:150:0004:0004:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].

¹⁶ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:269:0023:0024:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].

República Checa

Karlovarské oplatky ‘un tipo de oblea dulce’ (*karlovarské* es el gentilicio de la conocida ciudad balnearia checa de *Karlovy Vary* + *oplatky* plural de *oplatka* < latín tardío *oblāta* ‘hostia’)

La tradición de su producción se remonta al siglo XVIII, su producción masiva industrializada empieza en el año 1856¹⁷. Se inscribe en el Registro de Denominaciones de Origen Protegidas y de Indicaciones Geográficas Protegidas por el Reglamento de Ejecución (UE) N o 744/2011 DE LA COMISIÓN Europea el 28 de julio de 2011¹⁸.

(“La denominación «**Karlovarské oplatky**» estaba protegida como indicación geográfica en 1967 en la República Checa.” [op. cit. 17-08-2011].)

Olomoucké tvarůžky ‘queso blando maduro, fabricado en la ciudad checa de Loštice, cerca de Olomouc’ (*olomoucké* es un gentilicio de la ciudad de *Olomouc* + *tvarůžky* diminutivo de *tvaroh* ‘requesón’ < paleoeslavo **tvarogъ*)

Este tipo de queso es característico por su fuerte olor, contiene muy poca grasa (menos de 1%). Por el Reglamento de Ejecución (UE) N o 702/2010 de la Comisión Europea del 4 de agosto de 2010 se inscribe la denominación de *olomoucké tvarůžky* en el Registro de Denominaciones de Indicaciones Geográficas Protegidas¹⁹ (“Los términos «Olmützer Quargel» y «**Olomoucké tvarůžky**» han resultado ser denominaciones de quesos similares en alemán y en checo, respectivamente, que tienen orígenes históricos comunes referidos a la ciudad de Olomouc en la República Checa.” <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:203:0011:0012:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].)

Hungría

pálinka *m* ‘aguardiente’ (húngaro *pálinka* < eslovaco *pálenka* derivado del verbo *páliť* ‘destilar’)

Bebida alcohólica protegida por la UE, del año 2008²⁰ orden 1-3-1576/89 del a. Se trata de un préstamo eslovaco²¹ a la lengua húngara, la forma eslovaca deriva del

¹⁷ http://cs.wikipedia.org/wiki/Karlovarské_oplatky [op. cit. 17-08-2011].

¹⁸ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2011:197:0003:0004:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].

¹⁹ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:203:0011:0012:ES:PDF> [op. cit. 17-08-2011].

²⁰ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2008:039:0016:01:ES:HTML> [op. cit. 17-08-2011].

²¹ Otras lenguas eslavas utilizan diferentes términos: ruso , ucraniano *горілка* (con la misma motivación etimológica, del verbo *горіти* ‘quemar’), ruso *водка*, croata, serbio, macedonio, etc. *rakija*... La misma palabra se encuentra sólo en checo, no obstante es evidente que la lengua eslovaca, con la cual el húngaro tiene la más larga frontera

verbo *pálit* ‘destilar’, significado creado por metonimia de la acepción originaria ‘quemar’, dado que la destilación consiste en separar el alcohol de otras sustancias por medio del calor.

(“Muchos campesinos *húngaros* al despertarse se saludan deseándose una agradable madrugada acompañada de un buen *pálinka*.”

http://elmundovino.elmundo.es/elmundovino/noticia.html?vi_seccion=9&vs_fecha=200801&vs_noticia=1200861422 [op. cit. 17-08-2011].)

2.4 Neologismos creados a base del bohemismo R O B O T

robot *m* ‘aparato electromecánico programable, capaz de manipular objetos’ (del checo *robot*, derivación regresiva de *robota* ‘faena’ < paleoeslavo **orbiti* ‘trabajar’) La palabra proviene de la obra del autor checo Karel Čapek (*1890 – †1938) *R.U.R.* (*Rossum’s Universal Robots*) que se estrenó en 1921. En un principio Karel Čapek quiso llamar a los robots “laboři” (del latín *labor*), pero después fue su hermano Josef Čapek quien le sugirió la palabra “roboti” proveniente de la raíz eslava *robota*. Se trata de uno de los eslavismos más difundidos y frecuentes en el mundo. Hoy en día podemos observar un gran auge en el uso de las palabras que contienen esta raíz o forma parte de expresiones poliverbales:

Derivación y parasíntesis: incluimos aquí también la creación a través de los pseudoafijos cultos de procedencia grecolatina, a veces llamada recomposición²²:

nanorobot *m* 1. ‘máquina robótica cuyo tamaño se encuentra en la escala de los nanómetros’ 2. ‘máquina robótica que sirve para manipular objetos de escala nanométrica, un nanomanipulador’²³

(“**Nanorobots** ¿Acabarán con las diferencias?” <http://lacomunidad.elpais.com/uge66/2010/5/21/nanorobots-acabaran-con-diferencias-> [op. cit. 28-09-2011].)

nanorrobótica *f* ‘fabricación de máquinas, o robots, de dimensiones nanométricas o para manipular objetos de tales dimensiones’

(“Hoy, la **nanorrobótica** tiene su desarrollo en la construcción de microestructuras celulares y en sistemas informáticos que dirijan las señales de forma luminosa en vez de eléctrica”. http://www.kalipedia.com/tecnologia/tema/robotica/nanorrobotica.html?x1=20070821klpinginf_98.Kes&x=20070821klpinginf_99.Kes [op. cit. 28-09-2011].)

telerrobótica *f* ‘el área de la robótica concerniente al control de robots desde la distancia’

lingüística y una historia común dentro del Imperio Húngaro, y no el checo, al que separa del húngaro precisamente el eslovaco.

²² Trup (1999: 152 – 153).

²³ <http://prod.sandia.gov/techlib/access-control.cgi/2005/056808.pdf> [op.cit. 28-9-2011].

Para conseguirlo se usan principalmente conexiones wireless (como Wi-Fi, Bluetooth, la Red del Espacio Profundo, y similares)²⁴.

(“Los chicos del Centro Tecnológico Industrial (CTI) de la Universidad de Córdoba han estado tan ocupados creando un programa de **telerrobótica** y haciendo que funcione junto a los sistemas de inmersión de realidad virtual, que nadie le da la más mínima importancia a los detalles de vestuario de esta marioneta de tamaño natural.” http://www.elpais.com/articulo/andalucia/CARBONERO/_FERNANDO_/INGENIERO/UNIVERSIDAD_DE_CORDOBA/Enamorado/telerrobotica/elpepautand/19991103elpand_29/Tes [op. cit. 28-09-2011].)

Cruce o acción de dos palabras:

domobot ‘microbot domótico’ (de encruzamiento inglés *domestic* + *robot*)

Uno de los más conocidos domobots son las aspiradoras robóticas. Los domobots son microbots conectados a una red de automatización doméstica.

(“Los **domobots** son robot domóticos, es decir, robots que están integrados en la red domótica de la vivienda.” <http://e-md.upc.edu/diposit/material/26549/26549.pdf> [op. cit. 28-09-2011].)

nanobot *m* (véase **nanorobot**)

Unidades sintagmáticas lexicalizadas:

guitarra f robot ‘tipo de guitarra eléctrica con afinado automático’

La compañía Gibson Guitar Corporation la lanzó al mercado en el año 2007²⁵.

(“Gibson lanza la ‘Guitarra Robot.’” http://www.elpais.com/articulo/internet/Gibson/lanza/Guitarra/Robot/elpeputec/20071206elpepunet_1/Tes [op. cit. 28-09-2011].)

robótica f evolutiva ‘es un área de la robótica autónoma en la que se desarrollan los controladores de los robots mediante la evolución al usar algoritmos genéticos’ Cliff, Harvey y Husbands de COGS (School of Cognitive & Computing Sciences) en la Universidad de Sussex introdujeron el término *robótica evolutiva* en el año 1993²⁶.

(“La robótica evolutiva aplica redes neuronales artificiales en cada articulación del juguete.” http://www.elpais.com/articulo/portada/GREC/Cataluna/gana/concurso/mundial/Aibos/elpcibpor/20050929elpcibpor_2/Tes [op. cit. 28-09-2011].)

robot m evolutivo ‘robot en el cual encontramos los controladores que imitan la red neuronal de los seres vivos’

(“En los **robots evolutivos**, explica Téllez, las conexiones entre motores y sensores se hacen con una red neuronal artificial.” <http://www.elpais.com/articulo/portada/>

²⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Telerobotics> [op.cit. 28-9-2011].

²⁵ <http://www.gibson.com/robotguitar/story.html> [op.cit. 28-9-2011].

²⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Robótica_evolutiva [op.cit. 28-9-2011].

Summary

This article deals with the loan words of Slavic origin to the Spanish language in the last twenty years. They can be divided into four big groups – semantic fields. The first one has to do with the politics and the changes that occurred in the Slavic countries (mostly covering the period from 1989 to 1993). The second field also contains political terms, we have decided to separate them because of their distinctive feature, they are all derivations from proper names of the politicians or the countries. The third group is formed by the agricultural products protected at the European Union level and the last one contains words created on the base of the term robot.

Bibliografia

- GÓMEZ CAPUZ, J. (2005): *Inmigración léxica*. Madrid, Arco Libros.
- REJZEK, J. (2000): *Český etymologický slovník*. Praha, Leda.
- ŠTŮR, M. (2003): “K najstaršej vrstve slovnej zásoby indoeurópskych jazykov.” In: *Lingvistické konfrontácie* (Lingvistický seminár 21.5.2003): Nitra, UKF.
- TRUP, L. (1999): *Španielska lexikológia*. Banská Bystrica, Filologická fakulta UMB.
- ULAŠIN, B. (2011): “Eslovaquismos y bohemismos en español. In: *Eslavística Complutense*. Madrid, Universidad Complutense, págs. 73 – 83.
- <http://ec.europa.eu/agriculture/quality/door/list.html> [op. cit. 17-08-2011].
- <http://eur-lex.europa.eu/es/index.htm> [op. cit. 17-08-2011].
- <http://prod.sandia.gov/techlib/access-control.cgi/2005/056808.pdf> [op.cit. 28-9-2011].
- <http://www.gibson.com/robotguitar/story.html> [op.cit. 28-9-2011].
- http://www.infoterm.info/standardization/iso_639_1_2002.php, [op.cit. 30-09-2011].
- <http://es.wikipedia.org/wiki> [op.cit. 28-9-2011].

INNOVACIÓN EN LOS AMBIENTES DE APRENDIZAJE

Diana Patricia Varela Cano

Universidad Comenius de Bratislava, Eslovaquia

Aun hoy, en muchos centros educativos la técnica didáctica más utilizada es la exposición, cuya característica es una secuencia de expresiones monologadas, dialogadas o coloquiales de los contenidos de un tema curricular.

En esta técnica, el profesor expone un tema y los alumnos escuchan, puede ocurrir, en el mejor de los casos, que el profesor formule algunas preguntas y los alumnos las respondan. Esta forma de trabajo es muy común en los ambientes universitarios. Partiendo de esta realidad, pensamos que los profesores de hoy debemos plantearnos una búsqueda de nuevas alternativas que nos ayuden a ponernos más a la vanguardia de las necesidades en la educación del siglo XXI, para así construir una escuela con ambientes donde no se juzgue sino que valoremos; en el que calificar no sea sólo de una forma cuantitativa sino cualitativa; y en el que enseñemos a nuestros niños o jóvenes a pensar, a analizar, a reflexionar, a compartir; para que así sean seres con capacidad de afrontar esta sociedad.

En otras palabras, debemos crear un modelo educativo con formación integral y calidad científica, tecnológica y humanista, buscando un desarrollo integrador de conocimientos, actitudes, habilidades y valores de nuestros alumnos.

Al buscar información sobre estrategias didácticas innovadoras, debemos tener una actitud abierta hacia el futuro de la educación, con una visión centrada en el alumno, teniendo en cuenta sus necesidades, intereses, expectativas, etc. De igual forma, buscamos nuevos aspectos que nos ayuden a la realización del proceso enseñanza – aprendizaje de una formación integral con alta calidad científica, tecnológica y humana que permita, además de un desarrollo equilibrado de conocimientos, también de actitudes, habilidades y valores de los estudiantes.

Hablar de innovación en los ambientes de aprendizaje incluye varios aspectos como son: diseño didáctico, cambios en la labor docente, organización institucional y formación de docentes, todo esto, con el objetivo de enfrentarnos con calidad a las necesidades y expectativas de los jóvenes de hoy. Para esto es imprescindible la renovación de contenidos, métodos, medios, tareas, etc., apoyándonos en las relaciones no sólo dentro del plantel educativo sino en colaboración con la sociedad.

Antes de continuar con nuestro tema, conviene aclarar el término innovación, ya que son varios los que se utilizan como sinónimo aunque no lo son en su totalidad; entre estos podemos destacar los conceptos cambio y mejora. Frecuentemente con el término innovación se señala una mejora en métodos, materiales, formas

de trabajo, etc., que ya se han empleado, pero debemos tener en cuenta que una mejora por sí sola puede, o no, ser innovación. De igual forma, un cambio en la forma de enseñanza o del material que se ha estado utilizando o en la forma de realizar el proceso de enseñanza – aprendizaje no es una garantía de obtener el éxito.

Por otra parte, la innovación en los ambientes de aprendizaje generalmente se realación con el uso de las nuevas tecnologías, pero el tener una clase muy bien equipada tecnológicamente y no hacer un uso adecuado de ésta, no significa que haya innovación en ella, dicho de otra forma, para hablar de innovación en un ambiente escolar se requiere algo más, y es la integración de estos medios tecnológicos con los diseños didácticos para proporcionar un aprendizaje en el que desarrollen las competencias, tanto generales como las comunicativas.

Ferreiro Gravié (1999) en Herrera Laguna¹ afirma que un ambiente innovador de aprendizaje es:

(...) una forma diferente de organizar la enseñanza y el aprendizaje presencial y a distancia que implica el empleo de tecnología. En otras palabras, consiste en la creación de una situación educativa centrada en el alumno que fomenta su autoaprendizaje y el desarrollo de su pensamiento crítico y creativo mediante el trabajo en equipo cooperativo y el empleo de tecnologías de punta e incluso de “no de punta”.

De lo anterior podemos decir que para lograr un ambiente innovador de aprendizaje es necesaria la integración adecuada tanto de tecnología como de estrategias didácticas para proporcionar un ambiente en el cual el proceso educativo esté centrado en el alumno y sus necesidades para que desarrolle habilidades cognitivas, socioafectivas, psicomotrices. Este ambiente innovador debe también brindar la autoevaluación, coevaluación y heteroevaluación, fomentar el trabajo en grupo para llegar al diálogo, a la tolerancia y al respeto. En otras palabras, el ambiente innovador da al aprendizaje un sentido vinculator entre el aprendiz y el conocimiento, de tal manera que los conocimientos y el aprendizaje sean significativos. El alcance de un aprendizaje significativo dentro de un ambiente innovador se lleva a cabo mediante un proceso en el cual participan varios actores. Tanto los docentes como la dirección de los centros educativos y la infraestructura de éstos, son determinantes que harán posible el logro del objetivo propuesto y el desarrollo de los ambientes innovadores. La formación de los docentes y su actitud frente a la innovación juegan un papel muy importante, ya que son ellos los que crean, toman decisiones, realizan, evalúan las estrategias para facilitar un ambiente innovador. Si el aprendizaje es de forma presencial, la infraestructura, el mobiliario entre otros, también lo determinan y enriquecen. Las acciones que se realizarán deben ser planeadas y previamente reflexionadas, se debe buscar

¹ (www.somece.org.mx/simposio06/.../2_HerreraLagunaArcelia.pdf)

solución a posibles problemas, esto nos llevará al cambio de hábitos, materiales, actitudes, dinámica, etc. De igual forma, se integrarán diversos elementos que harán operativo y eficaz el proceso, o sea creación, presentación, seguimiento y evaluación de la innovación.

Como bien sabemos, el proceso de enseñanza – aprendizaje es un acto social, en el que participan dos o más personas, en el que una de ellas guía y orienta hacia el logro de un objetivo previamente establecido, y otra/as adquiere/n conocimiento mediante el aprendizaje. A pesar de que el aprendizaje o la adquisición de conocimientos es un proceso individual, para que éste se lleve a su plenitud, requiere la interacción con otras personas, ya que de esta manera lo podemos compartir, verificar, transformar y comprobar.

Si observamos la enseñanza desde una perspectiva innovadora, centrada en un aprendizaje significativo, debemos entenderla como un proceso donde se participa en la construcción de conocimientos, en el que hay mediación (tratamiento de contenidos para hacer posible su comprensión), se coopera, etc.

En esta visión innovadora del ambiente de aprendizaje, el papel del docente se transforma. El profesor de hoy ha pasado de ser la única fuente de información para convertirse en el monitor que guía, orienta, apoya, motiva, coopera, forma grupos inter y multidisciplinarios, fomenta la cooperación, crea espacio para brindar al estudiante un ambiente en el que pueda desarrollarse como persona, y en el que aprende a aprender, a ser, a saber y a hacer, facilita el proceso del aprendizaje, etc. De igual manera debe prepararse para buscar nuevos métodos y estrategias para hacer que sus clases sean más agradables y facilite un aprendizaje significativo. Es decir, crea estrategias didácticas, teniendo en cuenta el contenido, el contexto o nivel del grupo, etc. Asimismo, hay que señalar que en un ambiente innovador no sólo se transforma el papel del docente, ya que el alumno pasa del rol pasivo al activo, analiza, busca información, propone objetivos, establece actividades, etc.

En el proceso de enseñanza – aprendizaje, el diseño didáctico es una actividad del docente como facilitador del aprendizaje. Los objetivos del diseño didáctico deben ser explícitos, y de igual forma deben considerar los tres tipos de contenidos que se desarrollan durante este proceso. Son los contenidos declarativos (conceptuales), los procedimentales que son los que desarrollan las habilidades del pensamiento, y los actitudinales y de valores². Partiendo de los objetivos, el docente elige estrategias para alcanzar un aprendizaje significativo. Selecciona acciones y actividades en las que el alumno participa de forma activa, desarrollando sus habilidades, conocimientos previos y sus experiencias. La evaluación es la parte final del proceso, ésta debe ser orientada al diálogo y tiene que tener en cuenta todo el proceso de aprendizaje, la forma cómo se ha realizado, es decir, una

² (Íbid., pág. 6)

evaluación cualitativa y no tanto cuantitativa en la que sólo se tienen en cuenta las notas.

Las técnicas y estrategias didácticas deben ser seleccionadas según la forma en la que el docente orienta el aprendizaje, las tareas tanto de la enseñanza como del aprendizaje, los intereses, la cooperación y la responsabilidad de los estudiantes. Cada estrategia didáctica debe seguir los siguientes pasos: planificación, realización y resultados.

La planificación es el punto de partida, ésta debe ser coherente con el tema, el curso, los estudiantes, es decir, con todo aquello que determina el ambiente de aprendizaje. La realización, de dicha estrategia, tiene que ser conocida por los estudiantes, estos deben saber la forma de trabajo, qué, cómo y para qué lo van a hacer. El resultado es el informe sobre lo que aprendió el alumno con el uso de esta técnica didáctica y su participación en la realización.

En cuanto a los modelos de técnicas y estrategias didácticas, hay que tener muy claro que no existe un único modelo capaz de afrontar las múltiples variables de ambientes de aprendizaje, sin embargo, conviene tener modelos de enseñanza a los que podamos recurrir y de los que podamos elegir en el momento de estructurar y planear el proceso de enseñanza – aprendizaje. Hay que tener en cuenta que cada modelo se modifica y concretiza según el aula, el contenido, los objetivos, la forma cómo se enseña y, sobre todo, depende del contexto en el que se llevará a cabo la enseñanza, ya que cada curso es diferente y tiene sus propias características.

Los modelos de técnicas y estrategias didácticas deben cumplir algunos criterios, por ejemplo, debe facilitar la comunicabilidad didáctica que es la capacidad de enseñar lo que se tiene planeado de tal forma que los contenidos lleguen de la mejor forma posible a los alumnos logrando los objetivos propuestos, no sólo desde el punto de vista informativo, sino también formativo, o sea, que se desarrollen en los alumnos los hábitos y habilidades que el profesor había planeado. De igual forma, los modelos de técnicas y estrategias didácticas deben favorecer el aprendizaje significativo, no memorístico. También debe cumplir con ciertas condiciones como: objetivo claro, enseñanza dentro de un contexto, creación de un enlace entre el material y los conocimientos previos del alumno, adecuada estructuración de los contenidos, presentación de ejemplos, dar oportunidad de participar activamente en las diferentes tareas, generar enfoques críticos y verificar si los alumnos han comprendido los nuevos contenidos.

Algunos modelos de estrategias didácticas innovadoras son:

– *aprendizaje orientado a proyectos*: consiste en la realización de un proyecto que plantea una situación problemática que se ha de resolver mediante una serie de acciones prácticas.

Su propósito es una alternativa para adquirir un conocimiento nuevo y/o aplicar conocimientos teniendo como base los principios “aprender haciendo” y “aprender a aprender juntos”. En otras palabras, es afrontar un tema – problema mediante el

análisis, la interpretación y la crítica, las estrategias de búsqueda y el estudio de diferentes fuentes de información,

– *aprendizaje por investigación*: su propósito es proponer la investigación como una oportunidad para el trabajo en grupo en la resolución de problemas, para adquirir un conocimiento nuevo, para practicar metodologías de la investigación y lograr que los alumnos asuman una actitud científica y desarrollen el pensamiento crítico. Este tipo de aprendizaje surge de la necesidad de solucionar una situación problemática, lo que involucra a los alumnos en un proceso sistemático que contempla los pasos fundamentales de la investigación científica,

– *mapas conceptuales*: es un gráfico, un entramado de líneas en el que se une una serie de puntos. Estos puntos de unión se reservan para los términos conceptuales que se sitúan en una elipse o un recuadro; los conceptos relacionados se unen por una línea y el sentido de la relación se aclara con *palabras-enlace*, que se escriben con minúsculas junto a las líneas de unión,

– *aprendizaje cooperativo*: según Sonia Lara Ros³ se puede definir como “una ‘filosofía’ que implica y fomenta el trabajar juntos, construir juntos, aprender juntos, cambiar juntos, mejorar juntos... es una metodología que sistematiza a través de una serie de recursos didácticos la necesidad de que los integrantes de un grupo trabajen juntos cooperando entre sí para realizar un trabajo”. Según lo anterior podemos decir que el *aprendizaje cooperativo* se basa en la ayuda mutua entre los miembros de un grupo para lograr la realización de diferentes tareas específicas que llevan al aprendizaje, que es el resultado de la cooperación de todos y para todos.

Existen muchas estrategias que se pueden incorporar en los diferentes modelos, por ejemplo en la solución de problemas partiendo de lo que se sabe, lo que no se sabe y lo que se necesita saber, el profesor y los alumnos pueden seleccionar las fuentes en las que pueden buscar y encontrar la información para dar respuesta a sus preguntas. Después de que los alumnos hayan recogido la información pueden organizarla y hacer una presentación, ya sea oral o por escrito. La lluvia de ideas (brainstorming) es también una estrategia en la búsqueda de nuevas ideas para resolver problemas.

Para aprender a investigar se deben seguir los pasos de la investigación científica, lo que permite a los alumnos aprender a trabajar con diferentes métodos, por ejemplo hipotético, deductivo, de observación, etc. Después de que el profesor proponga un tema, según los contenidos del programa curricular, los alumnos en grupos pueden formular hipótesis, realizar un experimento para verificarlas, analizar e interpretar resultados y elaborar un informe. De igual forma, para lograr una visión más amplia de un tema, comprender la relación que hay entre conceptos, la organización de los contenidos, se pueden realizar mapas conceptuales.

³ (www.unav.es/educacion/colegios/articulos/Notas4.pdf: 1 – 2 ESE N°1 2001)

Para el trabajo en grupo es conveniente seguir unas fases o etapas que nos llevarán al éxito del trabajo. La primera es la planificación, en ésta los alumnos adquieren compromisos para el desarrollo del trabajo en grupo. La siguiente es la fase del trabajo individual, en la que cada alumno hace alguna tarea en beneficio del grupo y de su investigación, para luego ponerla en común en la siguiente fase, en la que los miembros del grupo presentan, aportan e intercambian sus diferentes puntos de vista y conocimientos que han adquirido en la fase anterior, para así tomar decisiones y elaborar un informe producto de su trabajo colectivo.

También podemos trabajar estrategias teniendo en cuenta los conocimientos previos de los alumnos, o estrategias de autoestudio o discusión, entre muchas otras.

En resumen queremos recordar que nuestra labor como docentes es crear ambientes de aprendizaje en el que brindemos la oportunidad a nuestro alumnos de contar con una formación integral, en la que el objetivo sea desarrollar conocimientos, actitudes, habilidades y valores de los estudiantes. En otras palabras, debemos crear un modelo educativo con formación integral y con calidad científica, tecnológica y humanista.

Summary

Innovation in learning environments involves different aspects such as instructional design, changes in teaching as a profession, institutional organization, and training of teachers. All these elements need to combine in order to fully meet the needs and expectations of today's youth. Renewing material, methods, means, assignments, etc. is imperative for this purpose. This should happen taking into account not only the relationships within the school but in cooperation with society. Innovation in teaching means upholding, mediating and participating in the development of knowledge. This view shows teaching as a planned process that makes use of new techniques and teaching strategies in order to allow building together the teaching – learning process as well as to promote meaningful learning.

Bibliografía

- GARCÍA, V. A. (2001): *Didáctica Universitaria*. Madrid : La Muralla, (2001).
- HERRERA, L. A. (2006): *Los ambientes innovadores de aprendizaje y la formación docente en el IPN*. www.somece.org.mx/simposio06/.../2_HerreraLagunaArcelia.pdf.
- Libedinski, M. (2001): *La innovación en la enseñanza*. Barcelona : Paidós, (2001).
- MORENO, B. M. G. (1995): *Investigación e Innovación Educativa*. Revista la Tarea No. 7, disponible en URL: <http://www.latarea.com.mx/articu/articu7/bayardo7.htm>.

- PARRA, R. – CASRAÑEDA, E. – CAMARGO, M. – TEDESCO, J. C. (1997): *Innovación escolar y cambio social*. Bogotá : Fundación FES-FRB-COLCIENCIAS (1997).
- PONCE, M. (2006): *Cómo enseñar mejor. Técnicas de asesoramiento para docentes*. Barcelona : Paidós, (2006).
- RIVAS, N. M. (1983): *El comportamiento innovador en las instituciones escolares: niveles y factores de innovación educativa*. Madrid : Universidad Complutense. (1983).
- ROS, S. L. (2001): *Una estrategia eficaz para fomentar la cooperación*. <http://www.unav.es/educacion/colegios/articulos/Notas4.pdf>.
- SPIŠIAKOVÁ, M. (2007): *Špecifika vyučovania španielčiny z hľadiska jej variantov. Charakteristika lexiky mexických študentov zo štátu Veracruz*. In: Retrospektíva a perspektívy poslania Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Bratislava : Univerzita Komenského, Pedagogická fakulta, 2007. págs. 63 – 68.
- TRUJILLO S. F.: *Aprendizaje Cooperativo para la enseñanza de lenguas*. <http://meteco.ugr.es/lecturas/cooperacion.pdf>
- GONZAGA, M. W. (2005): *Las estrategias didácticas en la formación de docentes de educación primaria*. Revista electrónica Actualidades Investigativas en educación. redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/447/44750103.pdf.



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN ESLOVAQUIA

AGREGADURÍA DE EDUCACIÓN

ISBN 978-80-89137-76-3