

Estudios Franco~Alemanes

Revista Internacional de Traducción y Filología

ISSN: 2171-6633

7
2015

FRAUENLIED, WECHSEL Y ROLLENDICHTUNG : ANÁLISIS DEL DISCURSO FEMENINO EN EL MINNESANG TEMPRANO

MARÍA DEL CARMEN BALBUENA TOREZANO
Universidad de Córdoba
mcbalbuena@uco.es

Fecha de recepción: 15.06.2015

Fecha de aceptación: 22.10.2015

Resumen: El presente trabajo se ocupa de dos géneros líricos plenamente asentados en la literatura medieval alemana: el *Frauenlied* (canción de mujer) y el *Wechsel* (poema con cambio de sujeto lírico). Cada uno de ellos tiene unas características genuinas y definitorias, al tiempo que atribuyen un determinado rol a sus protagonistas, siguiendo las normas establecidas por el código cortés. En las páginas siguientes analizaremos en qué medida algunas de las composiciones pertenecientes a estos géneros líricos transgreden la norma, puesto que incumplen los presupuestos de esta *Rollendichtung*.

Palabras clave: *Frauenlied*, *Wechsel*, lírica medieval alemana, *Rollendichtung*, Der von Kürenberg, Dietmar von Eist.

Abstract: This paper aims to study two lyric genres that were absolutely established in the Medieval German lyric: the *Frauenlied* (a woman's song) and the *Wechsel* (a poem with a change of the lyric subject). Each of them has its own defining features, and attributes a particular role to its protagonists, following the rules of the courtly-love. In the following pages we will analyse in which way some of these compositions transgress the rules, as they do not follow the parameters of this *Rollendichtung*.

Keywords: *Frauenlied*, *Wechsel*, medieval German lyric, *Rollendichtung*, Der von Kürenberg, Dietmar von Eist.

Introducción

La ingente cantidad de trabajos que versan sobre la producción de poemas cortesano-caballerescos escritos en lengua alemana –género¹ este

¹ Al calificar el *Minnesang* como género lírico comparto lo expuesto por la mayoría de los especialistas, quienes utilizan el término *Gattung* para hacer referencia a este tipo de composición poética. No obstante, y como veremos más adelante, existe una relación íntima entre *Gattung* y *Gender*, pues muchos de los subgéneros líricos del medievo alemán, tipificables como *Rollendichtung*, están definidos en función del rol establecido al protagonista masculino y/o al femenino.

conocido como *Minnesang*, se ha centrado, por una parte, en la presentación de las características definitorias de este tipo de lírica o en el análisis de motivos, temas y principales formas estróficas presentes en ella.² Numerosos son, por su parte, los análisis de poemas aislados y el estudio de los distintos autores y subgéneros.³ Parte de los especialistas han abordado la representación y la ejecución de las composiciones ante la sociedad cortesana, analizando la interacción entre público y *Minnesänger*.⁴ Desde el punto de vista traductológico, las publicaciones se han centrado en la confección de antologías *Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch*, algunas de ellas ediciones críticas, pero en la mayoría de las ocasiones con el objetivo fundamental de la traducción de textos.⁵ El discurso femenino y la relación

² Vid. a este respecto, entre otros, los estudios de Walter Fischer, *Der stollige Strophenbau im Minnesang*, Göttingen, Universität Dissertation, 1930; Max Ittenbach, *Der frühe Minnesang. Strophenfügung und Dichtersprache*, Halle, Niemeyer, 1939; Oliver Sayce, *The Medieval German Lyrik, 1150-1300. The Development of its Themes and Forms in their European Context*, Oxford, Clarendon Press, 1982; Günther Schweikle, *Minnesang*, Stuttgart, Metzler, 1989 y *Minnesang in neuer Sicht*, Stuttgart, Metzler, 1994; Thomas Cramer e Ingrid Kasten, *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik*, Berlin, Schmidt, 1999 e Ingrid Kasten y Margheritta Kuhn, *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Frankfurt am Main, Deutsche Klassiker Verlag, 2005.

³ Vid., entre otros, Franz H. Bäuml. «Notes on the ›Wechsel‹ of Dietmar von Aist», en *The Journal of English and Germanic Philology* 55/1 (1956), pp. 58-69; Peter Wapnewski, «Des Kürenbergers Falkenlied», en Peter Wapnewski (ed.), *Waz ist minne*, München, C. H. Beck, 1975, pp. 23-46; Günther Schweikle, «Die frouwe der Minnesänger», en *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 109 (1980), pp. 91-106; Ricarda Bauschke, *Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide*, Heidelberg: Winter Verlag, 1999.

⁴ Vid. Hugo Kuhn, «Minnesang als Aufführungsform», en *Festschrift für Klaus Ziegler*. Tübingen, Niemeyer, 1968, pp. 1-12; Christa Ortmann y Hedda Ratgotzky, «Minnesang als ‚Vollzugskunst‘. Zur spezifischen Struktur literarischen Zeremonialhandels im Kontext höfischer Repräsentation», en Hedda Ratgotzky y H. Wenzel (eds.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen, Niemeyer, 1990, pp. 227-258; Dagmar Hirschberg, «wann ich dur sanc bin ze der welte geborn. Die Gattung Minnesang als Medium der Interaktion zwischen Autor und Publikum», en Gerhard Hahn y Hedda Ragotzky (eds.), *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart, Alfred Corner Verlag, 1992, pp. 108-132 y Gerhard Hahn, «Dâ keiser spil. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs», en Gerhard Hahn y Hedda Ragotzky (eds.), *op. cit.*, pp.86-107.

⁵ Vid. Günther Schweikle, *Friedrich von Hausen. Lieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1984; *Reinmar. Lieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1986; *Mittelhochdeutsche Minnelyrik. Band 1: Frühe Minnelyrik. Texte und Übertragungen, Einführung und Kommentar*, Stuttgart, Metzler, 1993; *Walther von der Vogelweide. Werke. Band 2: Lyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1998; Ingrid Kasten, *Frauenlieder des*

entre *Geschlecht* (sexo) y *Gattung* (género literario) ha sido también objeto de estudio en torno a la composición y transmisión de los textos.⁶

Esta relación entre ambos conceptos determina, en buena medida, el papel atribuido a la pareja de amantes en géneros plenamente asentados en la literatura medieval alemana, como son el *Frauenlied* y el *Wechsel*. Dichos géneros tienen en común la existencia de un sujeto lírico femenino, ya sea a lo largo de todo el poema, o bien como parte de él –generalmente en una o varias estrofas, denominadas *Frauenstrophen*–, sin que ello implique que sea una mujer la autora de los textos. En el caso del *Frauenlied* y el *Wechsel*, su denominación viene determinada por el rol que se ha atribuido a los protagonistas masculinos y femeninos.⁷

El presente estudio abordará algunas de las composiciones tipificadas como *Frauenlied* o *Wechsel* del denominado *Minnesangs Frühling* o *Donauländischer Minnesang*⁸, y que no siguen, sin embargo, las normas establecidas por el código cortés, en lo que al sujeto lírico femenino se refiere. Se analizará en qué medida la relación entre *Geschlecht* y *Gattung* se

Mittelalters, Stuttgart, Reclam, 1990; *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1995 y Ulrich Müller (ed.), *Deutsche Gedichte des Mittelalters. Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1993.

⁶ Vid. Huber Heinen, «Observations on the Role in Minnesang», en *The Journal of English and Germanic Philology*, 75, 1/2 (1976), pp. 198-208; Manfred Eikelmann, *Denkformen im Minnesang*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1987; Rüdiger Schnell, «Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang. Überlegungen zu ‚gender‘ und ‚Gattung‘», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 128, 2, (1999) pp. 128-194; Sonja Kerth, «„Jô enwas ich niht ein eber wilde“. Geschlechtskonzeptionen im „Wechsel“», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 136, 2 (2007), pp. 143-161 y Katharina Boll, *Alsô redete ein vrouwe schoene. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neuman, 2007.

⁷ «Dieses formale Kriterium ist allerdings „gattungsübergreifend“ und tritt auch die mhd. Gattungen „Tagelied“, „Wechsel“ und „Dialoglied“ zu. „Die Frau spricht“ stellt daher kein konstituierender, wohl aber ein notwendiges Kriterium für die Gattung ‚Frauenlied‘ dar». Boll, 2007, *op.cit.*, p. 13.

⁸ Los inicios de la lírica cortés alemana se producen en la zona del Danubio, y tiene su periodo de esplendor entre los años 1150 y 1180, de ahí que se empleen denominaciones como *Donauländischer Minnesang* o *Minnesangs Frühling*. Se trata de una poesía encaminada a asentar los presupuestos cortesano-caballerescos, y su principal función era la de transmitir a la audiencia cortesana qué es el amor cortés, y cómo habían de comportarse los enamorados. Sobre esta cuestión vid. Mark Chinca, «Knowledge and practice in the early German love-lyric», *Forum for Modern Language Studies*, 23(3), 1997, pp. 204-216;

plasma conforme a las ideas estéticas de la época y la concepción que tienen los pensadores medievales y la sociedad cortesano-caballeresca sobre el género femenino, para finalmente determinar si dichas composiciones constituyen una variación de los géneros a los cuales pertenecen.

Partimos, pues, de la siguiente hipótesis: mientras que la mayoría de poemas siguen la concepción generalizada y misógina que se tiene sobre la mujer en el Medievo, hay *Frauenlieder* y *Wechsel* que dotan a la fémina de un comportamiento “masculino”, infringiendo con ello las normas establecidas, y por lo tanto, alejándose de los patrones propios de estos géneros líricos.

1. La imagen de la mujer en la Edad Media

Durante todo el medievo la mujer estaba considerada un ser inferior al varón, de naturaleza débil y con inclinaciones lujuriosas. Instado por las artes femeninas, el hombre caía en el pecado. Este *status subiectionis* de la fémina se explicaba, además, como resultado natural del pecado de Eva.⁹ Así, para los Padres de la Iglesia la mujer es signo de perdición,¹⁰ origen último de numerosos pecados e imperfecciones.¹¹ La diferenciación de sexos estaba fundamentada, pues, en argumentos de tipo religioso y espiritual, existiendo una estrecha relación entre la actuación religiosa del individuo y la diferenciación entre hembra y varón. En este sentido, Clemente de Alejandría¹² considera la masculinidad una categoría moral y al respecto afirma Filón de Alejandría, en su *Quaestiones et Solutiones in Exodum*:

⁹ Vid. Margaret Wade Labarge, *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián, Ed. Nerea, 1988.

¹⁰ San Isidoro de Sevilla define lo femenino como sinónimo de «debilidad», «falta de voluntad», «sentimentalismo» y «ofrecimiento» en su *Liber Etymologiarum*, cuando al desarrollar la etimología del término *mulier*, expone: «Mulier vero, a mollierte, tanquam mollier, detracta littera, vel mutata, appellata est mulier». Citado por Boll, *op. cit.*, p. 63.

¹¹ A este respecto señala Segura Graño: «El pecado está cada vez más presente en los sermones, en los escritos (...) Las representaciones de los pecados van siendo cada vez más numerosas (...) En un primer momento hombres y mujeres podían representar indistintamente todos los pecados, pero pronto hay algunos pecados sólo representados por mujeres o mayoritariamente representados por ellas. Por ejemplo, la lujuria casi de una forma exclusiva está representada por una mujer (...)». Cristina Segura Graño, «La sociedad y la Iglesia ante los pecados de las mujeres en la Edad Media», en *Anales de la Historia del Arte* 4 (1994), pp. 847-856, aquí p. 849s.

¹² Escasos son los datos que hay sobre la vida de Clemente de Alejandría, quien se supone nació en Atenas. Su teología, ante todo, fue una exégesis, pues veía en la interpretación de las Sagradas Escrituras su vocación espiritual. Entre las obras que han llegado hasta nuestros días, y relacionado con el tema que aquí nos ocupa, cabe mencionar sus *Tapices* o *Stromata*, colección

En este sentido, la virilidad es algo que ambos sexos han de conseguir. De esto se desprende que la mujer puede comportarse de forma varonil, es decir, llevar una vida virtuosa, como el hombre puede también comportarse de forma femenina, es decir, con una moral degenerada.¹³

Del mismo modo, Orígenes¹⁴ atribuye el sexo a la condición moral de la persona, afirmando que existe un comportamiento “femenino”, que es por naturaleza distinta al “masculino”: mientras que el comportamiento de la fémica es corporal y carnal, el del varón es, en esencia, la negación de lo femenino: es aquel que no conoce el pecado de la debilidad femenina. Para Orígenes, el crecimiento espiritual y moral determina la pertenencia al género femenino o el masculino, tal y como expone en su *Homilía sobre el Libro de Josué*:

Es ist die Verschiedenheit des Herzens, die darüber entscheidet, ob jemand Mann oder Frau ist. Wieviele Frauen gibt es nicht, die vor Gott zu den starken Männern gehören, und wieviele Männer müssen nicht zu den schwachen und trägen Frauen zugerechnet werden?¹⁵

En contraposición, el hombre tenía una posición superior a la de la mujer, dado que había sido creado *con anterioridad* a la fémica, nacida de la costilla de Adán. Por todo ello, eran características del varón la racionalidad, la fuerza de voluntad y la fuerza física.

Esta concepción del hombre y de la mujer quedará plasmada también en la literatura medieval alemana, y, como veremos a continuación, en los géneros líricos del *Minnesangs Frühling*.

de escritos inconexos que toman como modelo la Biblia. De contenido muy variado, en los *Tapices* San Clemente se ocupa de temas esenciales, tales como la importancia de la filosofía, el problema de la fe y del saber, el amor de Dios, el matrimonio, y la virginidad, entre otros.

¹³ Citado por Boll, *op. cit.*, p. 54.

¹⁴ Padre de la Iglesia, Orígenes (185-254) es discípulo de Clemente de Alejandría, con quien comparte una visión muy particular sobre el hombre y la mujer, a quienes consideraban «una sola carne, y dos personas».

¹⁵ Citado por Boll, *op. cit.*, p. 55.

2. El discurso femenino en la lírica cortés temprana de la Edad Media alemana

El *Frauenlied* es uno de los testimonios literarios más antiguos de la lírica cortés alemana. Si bien en estas composiciones el sujeto lírico es una mujer, este género poético no goza de la misma relevancia que otros en los que el sujeto lírico es un hombre. A este respecto, afirma Ingrid Kasten:

Frauenlieder gehören zwar zu den ältesten Zeugnissen der deutschsprachigen Liebespoesie, des ›donauländischen Minnesangs‹ (um 1160), aber in der höfischen Lyrik der Zeit insgesamt sind sie quantitativ von untergeordneter Bedeutung. In den meisten Liedern des Mittelalters ist das lyrische Subjekt ein Mann. Die Bevorzugung von Männerliedern erklärt sich nicht nur dadurch, daß die Lyriker meist Männer waren. Ein wichtiger Grund dafür ist auch die spezifische Liebesauffassung, welche im Zentrum des Minnesangs steht, die ›höfische Liebe‹ oder ›Minne‹, das Konzept des ›Frauendienstes‹. Gegenstand dieses Liebeskonzepts ist die noch nicht erwiderte Liebe eines Mannes zu einer zum Inbegriff aller Werte stilisierten und daher für ihn schwer erreichbaren Frau, zu einer ›Minnedame‹. Sie steht der Werbung des Mannes gleichgültig gegenüber, so daß die Erfahrung der Liebe einseitig bleibt und nur aus der Perspektive des Mannes dargestellt wird.¹⁶

Dado el tono de los *Frauenlieder*,¹⁷ algunos especialistas emplean también denominaciones como *Frauenmonolog* –monólogo de mujer– o *Frauenklage* –queja de mujer–, pues en dichos poemas se presenta a una mujer que, ante la separación de su amado, enuncia su lamento y su dolor por la separación (MF 9,13 10C¹⁸), expone la melancolía que la asalta cuando se encuentra lejos del caballero al que ama (MF 8,33 8C y MF 9,5 9C¹⁹), el temor ante la

¹⁶ Kasten, 1990, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Sobre las principales características de este subgénero lírico *vid.* Kasten, 1990, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ Compuesto por Der von Kürenberg, el poema, con versos separados en hemistiquios, presenta a una dama doliente que no puede contener las lágrimas –*daz ich geweine*–, pues ha de separarse de su amado. Dicha separación es el resultado de la actuación de los maledicentes, –*lugenaere*–, a quienes la protagonista sólo desea desventuras.

¹⁹ Se trata del conocido *Falkenlied* de Der von Kürenberg, que trataremos en este trabajo.

posibilidad de que éste pueda cortejar a otra dama (MF 4,1²⁰), o el recuerdo de momentos pasados, junto al amado, llenos de dicha (MF 6,5²¹). Si bien el sujeto lírico de las composiciones viene encarnado por una fémina, a diferencia de la lírica occitana, se trata de una poesía compuesta exclusivamente por hombres.²² Resulta relevante entonces preguntarse qué modelo femenino es el empleado por los *Minnesänger* a la hora de componer sus canciones, esto es, qué comportamientos, actitudes, enunciados, o estados anímicos subyacen a esta literatura. Dicho de otro modo: ¿en qué medida el «género humano» –esto es, el *Geschlecht*, representado por un sujeto lírico masculino o femenino– constituye un género literario o *Gattung*? Esta circunstancia nos lleva a plantearnos otra cuestión más: ¿en qué medida se refleja «lo femenino» en estas composiciones?

De forma unánime, la crítica ha establecido que en los *Frauenlieder* y en las *Frauenstrophe* la mujer habla de forma más natural, directa y afectiva. Es la fémina, pues, la portadora del discurso que atañe a los sentimientos que genera la relación con el amado, alejados de convenciones sociales y de las normas establecidas. Así, encontramos en los poemas expresiones como *dû bist beslozzen in mînem herzen* («estás encerrado bajo llave en mi corazón», MF 3,1), o afirmaciones como *Leit machet sorge, vil liebe wünne* («el sufrimiento trae desventuras, el amor sólo dicha», MF 7,19 3C). Suele suceder que la dama se halla en un lugar privado, por norma general en sus aposentos, o bien en el interior del castillo, y en soledad (MF 8,17 6C;²³ MF 37,4 12C²⁴). Son, pues, frecuentes, los términos *herzen* («corazón»), *leit* («sufrimiento, pesar, desdicha»), *aleine* («sola, en soledad»), *geweine* («llorar»), *scheiden* («separarse»), *wunne* («dicha, alegría»), *wê* («dolor»), *trûrigen* («triste») y *vrô*

²⁰ Poema anónimo que presenta cómo sin el amado, la mujer se siente sola, desnuda como las ramas de los tilos, mientras sufre porque otras nobles podrán gozar de la compañía de su amado, quien ha sido descortés con ella, pues ha dejado de servirla.

²¹ Poema anónimo, en el que se pone de manifiesto explícitamente el discurso directo de la mujer, mediante el uso de comillas. A diferencia del poema anterior, se deja entrever que es un hombre quien reproduce el discurso de una mujer.

²² A este respecto, la denominación *Frauenlied* puede dar lugar a confusión, pues es fácil pensar que los poemas fueron compuestos por mujeres: «Dennoch bleibt der Begriff *Frauenliedern* missverständlich, da er die Vorstellung impliziert, Frauen seien die Autorinnen der Lieder». Boll, 2007, *op. cit.*, p. 13.

²³ Analizaremos este texto en epígrafes posteriores.

²⁴ *Ibid.*

(«feliz, dichoso»). Al referirse al amado, la mujer emplea términos como *geselle* («compañero»), *hübscher ritter* («adorable caballero»), *ritter edele* («noble caballero»), *valken* («halcón»²⁵), o *lieber man* («amado»), entre otros.

Por su parte, el *Wechsel* es un género compuesto, por norma general, de dos estrofas. En una de ellas el sujeto lírico es una mujer, mientras que en la otra es el hombre el portador del discurso. No obstante, no debe confundirse con el *Dialoglied*:

Ein Wechsel ist ein kohärenter lyrischer Text, dessen strukturelle Merkmale die strophische Aufteilung von Männer- und Frauerollen (Perspektivierung) und das monologische Verhältnis der ihnen zugeordneten Äußerungen (Monologizität) sind. Seine Funktion ist die unmittelbare, geschlechtsspezifisch differenzierte Gegenüberstellung von Gefühlen und/oder Auffassungen der jeweiligen Rollensprecher²⁶

Se trata, pues, de estrofas en las que hombre y mujer expresan cuanto consideran sobre el amor, sin llegar no obstante a existir una conversación entre ambos sujetos líricos. En definitiva, y desde el punto de vista formal, se trata de un poema compuesto por una *Frauenstrophe* y una *Männerstrophe*, constituyendo cada una de ellas un monólogo.²⁷ Un ejemplo de *Wechsel* es el MF 34,3 de Dietmar von Eist. La primera de las estrofas es una *Männerstrophe*, mientras que en la segunda es la dama quien habla. El caballero recuerda un amor pasado, que siempre va unido a cosas positivas –*vogellîn, rosenbluomen*–; dicho recuerdo está presente igualmente en la *Frauenstrophe*, si bien la dama percibe el amor vivido con tristeza y nostalgia. Se trata, pues, de presentar un mismo sentimiento desde dos perspectivas completamente distintas: la masculina y la femenina.

²⁵ La figura del halcón, como veremos más adelante, es muy frecuente dentro de la lírica medieval temprana en lengua alemana.

²⁶ Citado por Schnell, 1999, *op. cit.*, p. 130.

²⁷ Sobre este género *vid.* lo expuesto por Jens Köhler, *Der Wechsel. Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung*. Heidelberg: Winter Verlag, 1997 y Manfred Günter Scholz, «Zu Stil und Typologie des mittelhochdeutschen Wechsels», en *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 21/1 (1989), pp. 60-92.

3. La transgresión de la norma: *Ich stuont mir nehtint spâte, Ich zôch mir einen valken, Ez stuont ein vrouwe aleine*

Como ejemplos de cuestionamiento de las normas cortesano-caballerescas, regidoras del amor cortés, trataremos a continuación las estrofas MF 8,1 4C y MF 9,29 12C –que conforman el *Wechsel* conocido como *Zinnenlied*– y el *Frauenlied* formado por las estrofas MF 8,33 8C y MF 9,5 9C –denominado por la crítica *Falkenlied*–; ambas composiciones pertenecen a Der von Kûrenberg. Junto a ellas, veremos el *Frauenlied* de Dietmar von Eist MF 37,4 12C, de una única estrofa.

— *Ich stuont mir nehtint spâte* (MF 8,1 4C y MF 9,29 12C)

Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinne,
 dô hôrt ich einen rîter vil wol singen
 in Kûrenberges wîse al ûz der menigîn.
 er muoz mir diu lant rûmen, alder ich genieete mich sîn

‘Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn îsengewant,
 wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant.
 diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî.
 si muoz der mîne minne iemer darbende sîn.’

En lo relativo a la *Frauenstrophe*, en sentido estricto, el sujeto lírico es una mujer enamorada. Si bien únicamente habla ella, su discurso tiene una dimensión dialógica, que es respondida por el caballero en la estrofa siguiente. Centrándonos en esta primera estrofa, es posible distinguir un doble discurso: el del arte de componer y de cantar –*Kunst*– y el discurso amoroso, fundamentalmente del amor carnal –*Liebe*–. En efecto, la dama se encuentra en el castillo, a altas horas de la noche –*nehtint spâte*– junto a la almena. Allí oye cantar al caballero, a la manera de Kûrenberg, y esto despierta su deseo. Con esta licencia, Kûrenberg se sirve del personaje femenino para alabar su buen hacer poético y musical: tal es la calidad de su canto, que despierta los más bajos instintos femeninos. Por otra parte, resulta especialmente relevante el entorno en el cual sucede tal acontecimiento: el término *menigîn* tiene el sentido de «Menge, Schar». En antiguo bávaro, el término *Menge* era sinónimo de *Gemeinde*, «comunidad». Dado que el

caballero canta *ûz der menigîn*, bien pudiera interpretarse que el canto trovadoresco tiene lugar en la corte, ante una muchedumbre de cortesanos – no en vano la poesía cortés es una *Gesellschaftslyrik*, destinada a clases sociales elevadas, esto es, una *Standesdichtung*–, lo que explicaría que la noble mujer, señora del castillo, pudiese oírle desde la almena. El hecho de que la acción transcurra en un entorno propio de la nobleza –el castillo–, lleva implícito un código de conducta establecido; por ello, resulta más que sorprendente la forma en la que la mujer hace referencia al «amor» que desea del caballero: *er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn* («habrá de abandonar mis tierras si no he de disfrutarlo»).

Se trata, en definitiva, de un discurso propio del varón, y nunca de la dama. Lejos de presentarnos a una mujer sumisa, relegada al papel de ser cortejada, para luego ver cómo el caballero marcha hacia otras cortes, para seguir sirviendo a otras señoras feudales, la dama que Kürenberg nos presenta aquí toma la iniciativa; al oír al cantor, presa del deseo, decide establecer las normas: si éste no la sirve, deberá abandonar sus tierras. Es esta una imagen poco usual en la lírica medieval alemana, pues, como si de un señor feudal se tratase, dueña de las tierras, y señora de facto de sus dominios, es ella quien pretende imponer las normas.

Esta infracción del código cortés, comportamiento impropio de una dama, conlleva la actuación del caballero, que «responde» con su marcha: dado que es la señora quien pretende obligarle a servirla –*diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî*–, abandonará sus tierras –*wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant*–. Sin duda, esta reacción del caballero solo es posible si el poema ha sido compuesto por un hombre: si la dama no sigue las normas cortesananas, no es digna de ser servida. Por ello, el caballero marchará en busca de otra señora a la que cortejar. No obstante, y a pesar de que el *Minnesänger* tal vez no pretendiese cuestionar abiertamente el estricto código cortés, se sirve de la figura femenina para poner de manifiesto la disconformidad de la mujer con el papel que le ha sido adjudicado por la sociedad que la rodea: como el hombre, desea ser libre para escoger al ser amado, y disfrutar de su amor –*alder ich geniete mich sîn*–.

Finalmente, si contemplamos ambas estrofas como un todo, la temática de la composición hace referencia al conflicto entre *minne* y *êre*, esto es, entre el amor cortés y el honor, entre la atracción y las normas impuestas por la sociedad a la cual dama y caballero pertenecen, que impiden la consumación

o la realización del amor, siendo reconocibles, nuevamente, dos discursos: mientras en la *Frauenstrophe* se habla de *Liebe* –amor carnal–, en la *Männerstrophe* se habla, en todo momento, de *Minne* –amor cortés–.

— *Ich zôch mir einen valken* (MF 8,33 8C y MF 9,5 9C).

La imagen del halcón es un recurso frecuentemente empleado por los autores del medievo alemán, bien en la lírica cortés, bien en la épica caballeresca. Así, ya en el *Nibelungenlied* aparece la alegoría del sueño de Krimhild, en la que dos halcones pelean ferozmente hasta morir. Como veremos a continuación, el poema, conocido como *Falkenlied*, se centra en la figura del halcón, y, dependiendo de la interpretación que se le dé a dicha figura, podremos considerar que estamos ante un subgénero u otro del *Minnesang*:

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
 dô ich in gezamete als ich in wolte hân
 und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
 er huop sich ûf vil hôhe und vlouc in anderiu lant.

Sît sach ich den valken schône vliegen,
 er vuorte an sînem vuoze sîdîne riemen,
 und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
 got sende sî zesamene, die gelieb wellen gerne sîn!

Si analizamos con detenimiento ambas estrofas, cierto es que podríamos estar ante un *Frauenlied*, o un *Wechsel*, según consideremos el halcón como un animal macho o hembra:²⁸

Unter Verweis auf die jagdkundliche Literatur wurde betont, dass das Geschlecht der Beizvögel für den Erfolg der Jagt von entscheidender Bedeutung ist. Die weibliche Tiere sind gegenüber ihrer männlichen Artgenossen aufgrund ihrer differenzierten Jagdeigenschaften im Vorteil. (...) Die Dominanz der weiblichen Jagdfalken schlägt sich auch in der Terminologie nieder: Das Weibchen wird als ‚Falke‘ das

²⁸ Boll, 2007, *op. cit.*, pp. 109-110.

Männchen hingegen als ‚Terzel‘ bezeichnet. Aus diesen Überlegungen wurde gefolgert, dass sich ein zeitgenössisches Publikum nur ein weibliches Tier im ‚Falkenlied‘ habe vorstellen können.

La mayoría de especialistas entienden que se trata de un halcón macho, domesticado y criado por la dama. Partiendo de esta premisa, el poema estaría compuesto por dos *Frauenstrophen* y expondría la nostalgia de la mujer que, tras ser cortejada por un caballero, ha sido abandonada por éste, pues ha marchado a otras cortes, mientras ella queda, enamorada, en soledad. La mujer pone de manifiesto aquí su queja contra las normas caballerescas, que postulan que toda noble desposada puede ser cortejada, a cambio de lo cual el caballero podrá recibir tierras, favores y prebendas del señor –en el poema este hecho queda reflejado en las expresiones *sîn gevidere mit golde* y *sîdine riemen*, el plumaje de oro y las cintas de seda que el halcón porta en sus garras–; una vez terminado el cortejo, el caballero podrá continuar su camino hacia otras cortes –presentado en el poema con el vuelo del halcón hacia otras tierras, *und vluoc in anderiu lant*–. El discurso femenino es, pues, un “discurso de la ausencia”.

Más compleja, sin embargo, resulta la interpretación del poema como un *Wechsel*. Cabría distinguir en tal caso dos puntos de vista bien diferenciados: mientras la primera estrofa sería una *Männerstrophe*, en la que el caballero hablaría del arte de la cetrería y de *aventiure* –tarea esta la encomendada a los varones de su clase social y condición–, en la segunda estrofa, de una perspectiva claramente simbólica, la mujer expondría sus ansias de amar y ser amada, siendo entonces el halcón el símbolo del caballero amado.

Parte de la crítica ha identificado el halcón con la figura del mensajero. No obstante, y dado que a lo largo del poema no se hace referencia alguna a la necesidad de esta figura, o a determinado mensaje que uno u otro protagonista quisiera hacer llegar a la persona amada, coincidimos con Boll²⁹ en que tal hipótesis ha de contemplarse con cierto escepticismo.

Lo expuesto con anterioridad nos lleva a la siguiente conclusión: el *Falkenlied* de Kürenberg es, siguiendo lo ya afirmado por G. Schweikle,³⁰ un claro ejemplo de la controversia existente en la lírica cortés primigenia en

²⁹ *Ibid.*, p. 109.

³⁰ *Cfr.* Schweikle, 1993, *op. cit.*, p. 396.

lengua alemana, en función del rol atribuido a los protagonistas, sujetos líricos del poema, y de la simbología presente en algunos de los textos.

Si tomamos la composición como un *Frauenlied*, resulta significativa la claridad con la que la fémina denuncia la benevolencia del comportamiento asignado al varón: sólo ha de cortejar a las damas, a cambio de lo cual recibe prebendas, riquezas materiales, honor y fama; una vez finalizado el servicio, podrá marchar libremente para cortejar a otras nobles. El amor así concebido, pues, no contempla el sentimiento amoroso, sino que es, realmente, un amor ficticio. El discurso femenino del poema es, pues, una reivindicación del amor *sentido* y *consentido*, siendo todo lo demás una pantomima de lo que la mujer considera ha de ser el amor. Esta situación, inaceptable para la fémina, la lleva a rogar a Dios en el último verso del *Lied* que proteja a aquellos que se aman sinceramente y desean estar juntos.

Nuevamente Kürenberg nos muestra, mediante esta denuncia, la transgresión de la norma, si bien, como en el caso anterior, lo hace con maestría, dado que no es difícil imaginar al público cortesano haciendo burla de tal discurso, e interpretando dicha transgresión como un intento fallido e incluso torpe de la mujer de establecer unas normas para las cuales no está preparada intelectualmente ni moralmente.

—*Ez stuont ein vrouwe aleine* (MF 37,4 12C)

Dietmar von Eist emplea, como Kürenberg, el motivo del halcón para poner, en boca de la mujer, la denuncia del rol al que ha sido relegada dentro del sistema cortesano-caballeresco. Así, empleando la figura del halcón –esto es, del caballero–, la dama denuncia la libertad que éste posee para elegir libremente a quién amar –*du erkiusest dir in dem walde einen boum, der dir gevalle*–. Esta libertad, que ella no posee, se ve además amenazada por la presencia de otras mujeres –*schoene vrouwen*–, que se configuran como rivales de la protagonista:

Ez stuont ein vrouwe aleine
und warte über heide
unde warte ir liebes,
sô gesach si valken vliegen.
«sô wol dir, valke, daz du bist!
du vliugest, swar dir liep ist,

du erkiusest dir in dem walde
 einen boum, der dir gevalle.
 alsô hân ouch ich getân:
 ich erkôs mir selbe einen man,
 den erwelten mîniu ougen
 daz nîdent schoene vrouwen
 owê, wan lânt si mir mîn liep?
 joch engerte ich ir dekeines trûtes niet!»

Siendo la temática del poema muy similar al *Falkenlied* de Kûrenberg, Dietmar von Eist introduce dos variables: aparecen las rivales de la enamorada, que en otros poemas se dejan entrever, pero no de forma clara y directa; junto a ello, el autor hace uso de la metáfora del bosque para representar la libertad de la que goza el hombre ante el amor: el halcón puede volar allá donde le place, de árbol en árbol, por elección propia. Sin embargo, cuando una mujer hace esto mismo –*ich erkôs mir selbe einen man*–, corre el riesgo de perderlo a causa de sus rivales –*daz nîdent schoene vrouwen*–. De forma también directa, lanza pues la queja sobre el comportamiento «descortés» de sus congéneres: *owê, wan lânt si mir mîn liep?*

4. La transgresión de la norma y el deseo sexual: *Swenne ich stân aleine*.

En este poema monoestrófico de Der von Kûrenberg encontramos un alto contenido erótico, pues la dama se halla en camisión, en soledad, pensando en el caballero y con el deseo de consumir la relación amorosa. No obstante, consciente de que esto no podrá llevarse a cabo, acaba presa de la nostalgia por la ausencia del amado:

«Swenne ich stân aleine in mînem hemedede,
 unde ich gedenke an dich, ritter edele,
 sô erblûet sich mîn varwe als der rôse an dem dorne tuot,
 und gewinnet daz herze vil manigen trûrigen muot.»

La crítica es unánime al considerar que, si bien se trata de una composición «encantadoramente femenina», como correspondería a la actitud y a la imagen que se tiene de la mujer en la época, la situación que presenta el poema respondería, no obstante, a la fantasía propia de un

hombre. En otro orden de cosas, es posible interpretar en la composición la presencia de la *Torheit* femenina, frente a la *Weisheit* masculina. Esta es la hipótesis por la cual, a pesar del discurso y del contenido erótico y sexual implícito en el poema, los estudiosos estiman que la composición emana de la pluma de un *Minnesänger*, y no de una *Minnesängerin*.

Este *Frauenlied* es, pues, buena muestra de que este tipo de composiciones es el género predilecto para hablar de erotismo y sexualidad –otro claro ejemplo del Minnesang clásico es el *Lied* L39,11, atribuido a Reinmar der Alte– dentro del marco del amor cortés.

Conclusiones

A tenor de lo expuesto en las páginas precedentes, es posible establecer las siguientes conclusiones en lo concerniente a los géneros líricos aquí analizados:

- a) Si bien en los primeros albores del *Minnelied* la temática de las composiciones es relativamente restringida, el motivo de la problemática del amor, entendida como la dualidad entre *Liebe* y *Minne*, está presente en todos los poemas. En los *Frauenlieder* y *Frauenstrophen* aquí analizados, no encontramos, sin embargo, la temática propia del género –sufrimiento de la enamorada por el amor, que en ocasiones ve amenazado, y que en otras la llena de añoranza ante la separación del caballero–, sino que por el contrario se trata de mujeres decididas a disfrutar de la relación amorosa, moral y carnalmente. Son mujeres reales, lejos de toda idealización –equiparable únicamente a la otorgada a la Virgen– que no responde a la propia del género femenino y del vasallaje feudal que promulga la cortesía, y que profusamente encontramos en los *Lieder* de los siglos XI y XII. Esto las convierte en el medio idóneo para demandar fidelidad, deseo por el amado y respeto a la decisión libre y propia para elegir a su enamorado.
- b) Frente al discurso de la sensualidad (*sensualitas-Diskurs*), presente siempre en la enamorada, nunca en boca del caballero, está el de la razón (*ratio-Diskurs*), del que es portador el varón, y caracterizado por ser un discurso lleno de medida, honor, y propiedades cortesanas.

- c) El erotismo comienza a aparecer en estos primeros *Lieder* tímidamente, siempre siguiendo los patrones misóginos propios de la época, lo que lleva a considerar a la mujer única portadora del deseo sexual y de los mensajes eróticos. Esta ruptura de las convenciones sociales y cortesanas encuentra su protagonista ideal en la figura femenina. Se da, no obstante, la siguiente paradoja: si con esta actitud la mujer responde a la concepción que de ella tiene la sociedad y la Iglesia, por otra parte es quien únicamente se atreve, en su discurso, a cuestionar dichas convenciones.
- d) En algunos casos, como ocurre en el *Falkenlied* de Kürenberg, la ambigüedad con la que se concibe el *Lied* pone de manifiesto el cuestionamiento del código cortés, pues aquello expresado en el poema bien pudiera estar en boca de la dama o del caballero.
- e) En definitiva, esta contraposición entre la perspectiva masculina y la femenina es una muestra más de las ataduras a las convenciones de la clase social pudiente –la de la nobleza– de la época, ataduras contra las que la mujer se rebela: el conocimiento del amor conlleva la transmisión artística de este amor, existiendo una conexión necesaria e irrefutable entre el *ars amandi* y el *ars dicendi*.

EL ANÁLISIS DE LA CIENCIA POR MEDIO DE LA LITERATURA: NEWTON INTERPRETADO POR VOLTAIRE

ÁNGELES GARCÍA CALDERÓN
Universidad de Córdoba
id1gacaa@uco.es

Fecha de recepción: 10.01.2015

Fecha de aceptación: 19.03.2015

Resumen: La figura de Isaac Newton fue fundamental para la evolución de la ciencia en Europa y en el mundo. Completando la tarea de Galileo y Kepler en el siglo XVII, Newton contribuyó con importantes aportaciones en el campo de las matemáticas, la astronomía, la óptica y sobre todo la física. Su teoría de la gravitación se oponía a la teoría del gran filósofo francés René Descartes, ya que implicaba una visión de la naturaleza y una concepción de la Ciencia radicalmente contrarias. Sería Voltaire quien difundiría su obra en Francia, sobre todo con sus *Éléments de la philosophie de Newton* (1738), aunque ello fue posible gracias al conocimiento que adquirió del científico inglés por medio de su pareja sentimental, Madame du Châtelet, traductora al francés de *Philosophiæ naturalis principia mathematica* de Newton.

Palabras clave: Ciencia, Literatura, Traducción, Newton, Voltaire, Madame du Châtelet.

Abstract: The figure of Isaac Newton was pivotal for the development of Science in Europe and in rest of the world. Concluding Galileo's and Kepler's work in the 17th century, Newton contributed with important contributions in the field of mathematics, astronomy, optics and, above all, physics. His gravitation theory opposed to the theory by the great French philosopher René Descartes, as it implied a radically opposed approach to nature and conception of science. It was Voltaire who promulgated his work in France, mainly with his *Éléments de la philosophie* of Newton (1738), although it was possible thanks to the knowledge he acquired from the English scientist by means of his lover Madame du Châtelet, a who was translator from French of Newton's *Philosophiæ naturalis principia mathematica*.

Keywords: Science, Literature, Translation, Newton, Voltaire, Madame du Châtelet.

Introducción

Cuando dos mentes prodigiosas se ponen en contacto, no necesariamente en persona (lo que limitaría y reduciría enormemente la especulación mental), sino por medio de la ficción literaria o el análisis de la obra de uno por la mente del otro, el resultado es siempre una muestra de inteligencia inapreciable que produce en el lector un inmenso goce intelectual. Este es el caso del que trata mi breve disección sobre parte del pensamiento de Newton explicado por Voltaire. Esta curiosa coincidencia entre un científico y su reconocimiento por un hombre de letras, los dos eminentes en sus respectivos campos, vendría dada por la admiración de una mujer hacia los dos hombres: M^{me} du Châtelet, una de las damas más preeminentes del siglo XVIII, no sólo en Francia sino en toda Europa.¹ Una descripción muy documentada, publicada en una prestigiosa publicación francesa del XIX, que incluye parte de crítica y otra de alabanza, nos dará la justa medida del valor de esta mujer:

¹ El 17 de diciembre de 1706 nació en París Gabrielle-Émilie le Tonnelier de Breteuil, Marquise du Châtelet, muriendo el 10 de septiembre de 1749 en el momento en que prácticamente finalizaba su traducción de los *Principia mathematica philophiae naturalis* de Newton. Cultivando una afición que le venía desde muy temprano, las matemáticas, su gran reto en vida fue la traducción al francés de la obra citada. Para llegar a ese conocimiento de Newton, antes había escrito un libro en tres volúmenes, *Institutions de Physique* (1740) que redactó con la idea de que sirviera para que su hijo se interesara y aprendiera física, así como *Analyse de la philosophie de Leibniz* (1740), constituyendo las tres obras una brillante serie de textos en los que muestra claras influencias y gran conocimiento de la obra de Descartes, Leibniz y Newton. Su amor a la ciencia la convertiría en una de las grandes mujeres de la historia francesa, sin renunciar por ello a su condición de gran dama, ni a su condición de mujer, como lo demuestra su larga y tempestuosa relación con uno de los hombres de más finura literaria de su época: Voltaire. Relación fructífera para ambos que comprende desde el año 1734, en el que se conocen, hasta la muerte de ella en parto en 1749, no de Voltaire, sino del entonces casi desconocido poeta Saint-Lambert. Voltaire, subyugado por su personalidad y talento, le dedicó plenamente quince años de su vida, rindiéndole un homenaje de admiración a su muerte con unas palabras que expresan un reconocimiento absoluto hacia la mujer y su obra:

Je n'ai pas perdu une maîtresse mais la moitié de moi-même.
Un esprit pour lequel le mien semblait avoir été fait.

(No he perdido una amante, sino a mi otra mitad:
si mi alma vino al mundo fue para ir con la suya).

Quant au portrait même de la dame du lieu, il a été fait plusieurs fois, et notamment par des plumes féminines, celle de M^{me} Du Deffand, celle de M^{lle} de Launay. Ce ne sont point là des esquisses flattées, et tout y est poussé au laid. A travers ces peintures perfides, nous pouvons nous représenter la marquise comme une femme grande et un peu raide, mais non sans élégance, ayant quelque chose de viril dans les allures, avec un goût très vif pour la parure et surtout pour les diamants, avide de tous les plaisirs, aimant le jeu plus encore que la géométrie, la danse au moins autant que la métaphysique, extrême d'ailleurs en tout, et ne connaissant guère de milieu entre l'attitude la plus sérieuse et la gaîté la plus bruyante. M^{me} Du Deffand ne manque pas de prétendre qu'Émilie, née sans goût et sans imagination, ne s'était faite géomètre que pour se singulariser et se donner une supériorité sur les autres femmes. «Sa science, dit-elle, est un problème difficile à résoudre; elle n'en parle que comme Sganarelle parlait latin, devant ceux qui ne le savaient pas.» En regard de ce jugement, il faut placer celui de Voltaire. «Elle joignait au goût de la gloire une simplicité qui ne l'accompagne pas toujours. Jamais personne ne fut si savante, et jamais personne ne mérita moins qu'on dit d'elle: c'est une femme savante. Elle ne parlait jamais de science qu'à ceux avec qui elle croyait s'instruire, et jamais elle ne parla pour se faire remarquer. Elle a vécu longtemps dans des sociétés où l'on ignorait ce qu'elle était, et elle ne prenait pas garde à cette ignorance. Les dames qui jouaient avec elle chez la reine étaient loin de se douter qu'elles fussent à côté du commentateur de Newton. On la prenait pour une personne ordinaire; seulement on s'étonnait de la rapidité et de la justesse avec laquelle on la voyait faire des comptes et terminer les différends. Dès qu'il y avait quelque combinaison à faire, la philosophe ne pouvait plus se cacher. Je l'ai vue un jour diviser neuf chiffres par neuf autres chiffres, de tête et sans aucun secours, en présence d'un géomètre étonné qui ne pouvait la suivre.» Il nous faut prendre la moyenne, comme il convient ordinairement de le faire, entre ces jugements

de témoins intéressés. L'aptitude naturelle de M^{me} du Châtelet pour les sciences ne peut être contestée; mais il y avait bien aussi dans sa constance à les cultiver quelque chose d'un rôle soutenu avec effort.²

Puede completarse el retrato de M^{me} du Châtelet con los conocidos versos de M^{me} la marquesa de Boufflers en los que se describía la variedad de gustos de M^{me} du Châtelet

Tout lui plaît, tout convient à son vaste génie,
Les livres, les bijoux, les compas, les pompons,
Les vers, les diamants, le biribi, l'optique,
L'algèbre, les soupers, le latin, les jupons,
Les grâces, l'opéra, le bal et la physique.³

Cuando Voltaire conoce a M^{me} du Châtelet, en 1733, y decide irse a vivir con ella al castillo que tenía su esposo en Cirey-Blaise, cerca de la frontera de Lorena, situado en una región montañosa a cuatro leguas de la ciudad más próxima, el escritor mantenía un gran fervor de su viaje a Inglaterra y sólo hablaba de "Mr. Locke" y de "Sir Isaac Newton". Imbuido por una admiración sin límites hacia Inglaterra, a la que ya consideraba como su patria de adopción, opina que es un país en el que se piensa libre y noblemente, sin temor a ningún miedo servil; esa admiración explica el tono de las *Cartas filosóficas*, que eran la expresión de su manera de ser. Aclaremos que un pensamiento como el de Voltaire se da muy pocas veces, con grandes virtudes como la tolerancia, la libertad de pensamiento, la lucha contra el fanatismo en religión, el amor a la conversación, el apasionamiento,⁴ etc. Hombre de una inteligencia y clarividencia fuera de lo común, sus *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises* (1734) son un modelo de objetividad al comparar dos países, como podemos deducir por la carta vigésimo tercera:

² M. Edgar Saveney: "La Physique de Voltaire", *Revue des Deux-Mondes*, XXXIX^e année, seconde période, tome LXXIX, Paris: Bureau de la Revue des Deux Mondes, 1869, pp. 5-40 (13-14).

³ Veamos la traducción, que en este y todos los demás casos es nuestra:

*Todo le gusta y sirve en su amplísimo genio,
los libros y las joyas, el compás, los pompones,
los versos, los diamantes, juegos de azar, la óptica,
el álgebra, las cenas, el latín, las enaguas,
la agudeza, la ópera, el baile y la física.*

⁴ Lo cual lo conduciría a ser feroz y mezquino con sus enemigos, como Rousseau o Crébillon.

VINGT-TROISIÈME LETTRE SUR LA
CONSIDÉRATION QU'ON DOIT AUX GENS DE
LETTRES

Ni en Angleterre ni en aucun pays du monde on ne trouve des établissements en faveur des beaux-arts comme en France. Il y a presque partout des universités; mais c'est en France seulement qu'on trouve ces utiles encouragements pour l'astronomie, pour toutes les parties des mathématiques, pour celle de la pour les recherches de l'Antiquité, pour la peinture, la sculpture et l'architecture. Louis XIV s'est immortalisé par toutes ces fondations, et cette immortalité ne lui a pas coûté deux cent mille francs par an.

J'avoue que c'est un de mes étonnements que le parlement d'Angleterre, qui s'est avisé de promettre vingt mille guinées à celui qui ferait l'impossible découverte des longitudes, n'ait jamais pensé à imiter Louis XIV dans sa magnificence envers les arts.

Le mérite trouve à la vérité en Angleterre d'autres récompenses plus honorables pour la nation. Tel est le respect que ce peuple a pour les talents, qu'un homme de mérite y fait toujours fortune. M. Addison, en France, eût été de quelque académie, et aurait pu obtenir, par le crédit de quelque femme, une de douze cents livres, ou plutôt on lui aurait fait des affaires, sous prétexte qu'on aurait aperçu, dans sa tragédie de Caton, quelques traits contre le portier d'un homme en place; en Angleterre, il a été secrétaire d'État. M. Newton était intendant des monnaies du royaume; M. Congreve avait une charge importante; M. Prior a été plénipotentiaire. Le docteur Swift est doyen d'Irlande, et y est beaucoup plus considéré que le primat. Si la religion de M. Pope ne lui permet pas d'avoir une place, elle n'empêche pas au moins que sa traduction d'Homère ne lui ait valu deux cent mille francs. J'ai vu longtemps en France l'auteur de *Rhadamiste* près de mourir de faim; et le fils d'un des plus grands hommes que la France ait eus, et qui commençait à marcher sur les traces de son père, était

réduit à la misère sans M. Fagon. Ce qui encourage le plus les arts en Angleterre, c'est la considération où ils sont: le portrait du premier ministre se trouve sur la cheminée de son cabinet; mais j'ai vu celui de M. Pope dans vingt maisons.

M. Newton était honoré de son vivant, et l'a été après sa mort comme il devait l'être. Les principaux de la nation se sont disputés l'honneur de porter le poêle à son convoi. Entrez à Westminster. Ce ne sont pas les tombeaux des rois qu'on y admire; ce sont les monuments que la reconnaissance de la nation a aux plus grands hommes qui ont contribué à sa gloire; vous y voyez leurs statues, comme on voyait dans Athènes celles des Sophocle et des Platon; et je suis persuadé que la seule vue de ces glorieux monuments a excité plus d'un esprit et a formé plus d'un grand homme.

On a même reproché aux Anglais d'avoir été trop loin dans les honneurs qu'ils rendent au simple mérite; on a trouvé à redire qu'ils aient enterré dans Westminster la célèbre comédienne Mlle Oldfield à peu près avec les mêmes honneurs qu'on a rendus à M. Newton. Quelques-uns ont prétendu qu'ils avaient d'honorer à ce point la mémoire de cette actrice, afin de nous faire sentir davantage la barbare et lâche injustice qu'ils nous reprochent, d'avoir jeté à la voirie le corps de Mlle Lecouvreur.

Mais je puis vous assurer que les Anglais, dans la pompe funèbre de Mlle Oldfield, enterrée dans leur Saint-Denis, n'ont rien consulté que leur goût; ils sont bien loin d'attacher l'infamie à l'art des Sophocle et des Euripide, et de retrancher du corps de leurs citoyens ceux qui se dévouent à réciter devant eux des ouvrages dont leur nation se glorifie.

Du temps de Charles premier, et dans le commencement de ces guerres civiles commencées par des rigoristes fanatiques, qui eux-mêmes en furent enfin les victimes, on écrivait beaucoup contre les spectacles, d'autant plus

que Charles premier et sa femme, fille de notre Henri le Grand, les aimaient extrêmement.

Voltaire se erigiría en el gran defensor de Newton en Europa, poniendo su sapiencia al servicio de la ciencia del sabio inglés. En gran parte, esta admiración sería un reflejo de lo que percibía en M^{me} du Châtelet; de ahí que le dedicara los *Éléments de la philosophie de Newton* (1738), que iban precedidos de una epístola en prosa.

El libro de Voltaire no es un tratado de física, sino que se incluye los debates filosóficos y teológicos de los años 1730-1750. En la obra se pueden encontrar, además de la biografía del propio escritor, las de Mme du Châtelet, Newton, Descartes, Maupertuis, Fontenelle y Algarotti.⁵

1. Ciencia y Filosofía a finales del XVII y principios del XVIII en Inglaterra

Esta admiración por Inglaterra la han ido forjando los escritores ingleses, fundamentalmente los poetas, y es normal afirmar que la renovación del sentimiento de la naturaleza data de 1726, con la publicación de la primera de las cuatro *Seasons (Winter)* del entonces joven poeta escocés James Thomson. De cualquier modo este sentimiento parece ser una cualidad esencial del alma anglosajona, resucita de una época a otra y lo encontramos incluso antes de Thomson en Ambrose Philip, John Gay, el escocés Alam Ramsay y otros menos relevantes que habían escrito versos impregnados del olor de la tierra, así como incluso en poetas neoclásicos como Pope en sus conocidas y primerizas *Pastorals* (1709) o en *Windsor Forest* (1713).

Nada extraño, ya que para los contemporáneos de Pope y de Addison el vocablo "Nature" es con frecuencia sinónimo de belleza y, bajo la influencia de Descartes, de Newton, de la ciencia nueva y persistente de la corriente neo-platónica que se prolonga a comienzos del XVIII, la belleza de la Naturaleza viene a significar armonía, equilibrio y orden perfecto. Así, para Pope la naturaleza es la primera y gran maestra del poeta, según una cita ya famosa en la historia de la literatura inglesa:

⁵ Para este punto remito al librito de Véronique Le Ru: *Voltaire newtonien. Le combat d'un philosophe pour la science*, Paris: Vuivert, 2005.

First follow nature, and your Judgement frame
 By her just Standards, which is still the same:
 Unerring Nature, still divinely bright,
 One clear, unchanged and universal light.
 Life, force, and beauty, must to all impart,
 At once the source, and end, and test of art.⁶

Este es el caldo de cultivo en el siglo XVII, en el que tiene lugar en Europa una lucha entre el racionalismo científico que propicia el desarrollo de las ciencias experimentales y las concepciones inherentes al universo literario (más en concreto a la poesía). En este debate, Voltaire tuvo buena parte de culpa en que se reconociera a Newton como uno de los físicos más eminentes de toda la historia de la física, el cual se convirtió en el teórico fundamental de la gravitación universal y fundador de la óptica moderna, así como inventor, junto con Leibniz, del cálculo infinitesimal.

El pensamiento de Voltaire, así como su figura, han producido muchas biografías y ensayos desde la segunda mitad del siglo XX, época desde la que se lo empieza a considerar no un intelectual más, sino el primero de Europa, siendo objeto de estudio por parte de filósofos, narradores y en menor proporción poetas.⁷ Da fe de su importancia el hecho de que,

⁶ *Sigue la naturaleza y adapta tu juicio
 a su justa pauta, que siempre es la misma:
 la infalible naturaleza soberbiamente brilla,
 luz clara, inmutable y universal,
 que irradia en todo: vida, fuerza y belleza,
 a la vez fuente, fin y prueba del arte.* (*An Essay on Criticism*, vv. 68-73).

Los versos corresponden al libro de Antonio Lastra y Ángeles García Calderón: *Alexander Pope. Ensayo sobre el hombre y otros escritos*, Madrid: Editorial Catedra, 2017, p. 66.

⁷ Aunque en este género literario no se le puedan negar poemas de mérito, como el compuesto el año de su muerte:

ADIEUX A LA VIE
 Adieu, je vais dans ce pays
 D'où ne revint point feu mon père:
 Pour jamais, adieu, mes amis,
 Qui ne me regretterez guère.
 Vous en rirez, mes ennemis,
 C'est le *requiem* ordinaire.
 Vous en tâterez quelque jour;
 Et lorsqu'aux ténébreux rivages

Vous irez trouver vos ouvrages,
Vous ferez rire à votre tour.
Quand, sur la scène de ce monde,
Chaque homme a joué son rôle,
En partant il est à la ronde
Reconduit à coups de sifflet.
Dans leur dernière maladie,
J'ai vu des gens de tous états,
Vieux évêques, vieux magistrats,
Vieux courtisans à l'agonie.
Vainement, en cérémonie,
Avec sa clochette arrivait
L'attirail de la sacristie
Le curé vainement oignait
Notre vieille âme à sa sortie;
Le public malin s'en moquait:
La satire un moment parlait
Des ridicules de sa vie,
Puis à jamais on l'oubliait:
Ainsi la farce était finie.
Petits papillons d'un moment,
Invisibles marionnettes,
Qui volez si rapidement
De polichinelle au néant,
Dites-moi donc ce que vous êtes.
Au terme où je suis parvenu,
Quel mortel est le moins à plaindre?
C'est celui qui sait ne rien craindre,
Qui vit et qui meurt inconnu.

*(Adiós, me voy al lugar
del que no volvió mi padre:
adiós para siempre, amigos,
que no me echaréis de menos.
Os reiréis, mis enemigos,
es el requiem normal.
Algún día lo intentareis;
y cuando en la negra orilla
vayáis a hallar vuestras obras,
suscitareis igual risa.
Cuando en el teatro del mundo
cada uno ha hecho su papel,
al marchar ya está cercano,
llevado a golpes de pito.*

conforme iba extendiéndose su fama las academias lo nombraban miembro honorario y reconociéndolo en calidad de sabio (más de 20 en Europa). Pero, tal era la admiración que sentía por Inglaterra, que el nombramiento como *fellow* de la *Royal Society* de Londres lo llenaría de orgullo, remitiendo una carta de agradecimiento a su secretario Martin Folkes,⁸ en la que ponía de relieve su gratitud y complacencia, así como su admiración por los escritores ingleses: Shakespeare, Addison, Dryden, Pope, y (como él lo llama) “el altar” de Newton.

Los *Éléments de la philosophie de Newton* se convirtieron en el auténtico vulgarizador de la filosofía newtoniana, abriéndole al autor inglés las puertas de buena parte del mundo científico europeo del siglo XVIII. Es reveladora de la importancia de la obra el que pocos años después de su publicación fuera reconocida por la Sociedad Real de Londres y la Sociedad Real de Edimburgo, que lo nombraron miembro extranjero en 1743 y 1745

*En su última enfermedad
vi a gente de todas clases,
viejos obispos, togados,
en agonía cortesanos.
En vano, ceremonioso,
con su címbalo llegaba
de la sacristía el bagaje,
vanamente ungido el cura
nuestra vieja alma al salir;
se burlaba el insidioso:
la sátira nos mostraba
lo irrisorio de su vida,
pues por siempre lo olvidaban:
así acababa la farsa.
Mariposillas fugaces,
invisibles marionetas,
que tan rápidas voláis
de muñecos a la nada,
decidme que sois ahora.
Al final al que he llegado,
¿qué mortal se queja menos?:
el que no le teme a nada,
quien vive y muere ignorando).*

⁸ El 25 de noviembre de 1743.

respectivamente, lo que llevó a la Real Academia de Ciencias de Francia a aceptarlo como miembro en 1746.⁹

El libro de Voltaire consta de tres partes: la primera de nueve capítulos dedicada al análisis de cuestiones metafísicas, la segunda parte de catorce capítulos dedicada a exponer la óptica de Newton y la tercera parte de trece capítulos dedicada a exponer la mecánica newtoniana.¹⁰ Ante todo, es de destacar que la obra aclara al lector más cosas sobre Voltaire y su época que sobre el autor objeto del libro: Newton, de quien el escritor francés se sirve para expresar sus ideas.

Voltaire, como otros “escritores filósofos” de su siglo (Diderot sobre todo), para llevar a cabo su “combate” contra la intolerancia, el fanatismo y la religión utiliza ejemplos basados en la naturaleza, que le sirven para justificar la “acción” del escritor:

L'homme est né pour l'action, comme le feu tend en haut
et la pierre en bas. N'être point occupé et n'exister pas
est la même chose pour l'homme. Toute la différence
consiste dans les occupations douces ou tumultueuses,
dangereuses ou inutiles.¹¹

Para él, como para otros filósofos, la fe cristiana es una de las primeras concepciones que hay que atacar rechazando la distinción del fanatismo de las religiones antiguas o paganas; ante ello, el escepticismo es la única actitud que hay que adoptar ante cualquier tipo de creencia religiosa. Esta acción continua, unido a sus continuos escritos, convierten a Voltaire no en un buen escritor, sino en una extraordinaria figura intelectual, que ha aprovechado al máximo sus estancia en Inglaterra, educando su alma e insuflando vigor a sus ideas.

⁹ Para Voltaire la difusión de la ciencia fue una forma de luchar contra la superstición, la ignorancia y la intolerancia.

¹⁰ Una explicación clara encontramos en el artículo de Vicente Aboites: “Los *Éléments de la Philosophie de Newton* de Voltaire y su interpretación de la naturaleza de la luz”, en *Revista Mexicana de Física* E 57, diciembre 2011, pp. 134–143:

“Para un lector contemporáneo el índice de esta obra pone de manifiesto tanto los intereses científicos del momento como la mezcla de temas que en nuestra época caen dentro de campos académicos claramente diferentes como la teología, la filosofía y la física. Sabemos que esta distinción, evidente en la actualidad, tomó siglos en realizarse (p.136).

¹¹ Voltaire: *Lettres philosophiques*, 1733; extrait de la vingt-cinquième lettre, “Sur les pensées de Monsieur Pascal”.

Ciudadano de un siglo que es el de la Razón, Voltaire no duda en preferir la razón práctica, que procede de la experiencia y se orienta hacia las aplicaciones. El libro sufriría la censura de sus compatriotas, indignados y escandalizados de que un francés prefiriera a Locke y Newton antes que a Descartes, y de que alabara a Shakespeare: los tres eran autores reprobados por pertenecer a una nación herética, a la vez que enemiga de Francia. No obstante, poco tardaría el libro en marcar una fecha importante en el siglo, ya que impondría la imagen del filósofo, que propondría una “nation de philosophes”, Inglaterra, cuna y patria de hombres libres, originales, que razonaban libremente y que iban al cielo “por el camino que ellos mismos elegían”, a la vez que eran hombres que estaban en continua actividad. Todo lo contrario de la metafísica pascaliana de la salvación, a la que oponía esta nueva concepción inglesa de la acción en la tierra, ya que el hombre está hecho para obrar, pues: “penser à soi, c’est ne penser à rien”. Era, en efecto, toda una nueva concepción de los valores del ser humano: la acción y el gusto por la vida.

Conclusión

Cuando los libreros holandeses publiquen sin su consentimiento los *Éléments de la philosophie de Newton*, tendrá lugar un nuevo escándalo a escala europea, ya que Newton era considerado como un autor herético y peligroso. La obra completaba lo que se podría denominar una secuencia progresiva de escritos en los que Voltaire se ocupaba del escritor inglés y su pensamiento: *Lettres anglaises ou Philosophiques* (1734), *Épître sur Newton* (1736) y *Éléments de la philosophie de Newton* (1738). La epístola, en verso, estaba dedicada a su musa y compañera M^{me} du Châtelet, en ella unía Voltaire sus dos grandes pasiones a lo largo de toda su vida: la defensa de la sabiduría (Newton) y la defensa del ser humano (Châtelet); nada mejor que la transcripción de la epístola ayudará a conocer la enjundia de un genio como el escritor francés:

À MME DU CHÂTELET, SUR LA PHILOSOPHIE DE
NEWTON (1738)

Tu m’appelles à toi, vaste et puissant génie,
Minerve de la France, immortelle Emilie:
Je m’éveille à ta voix, je marche à ta clarté,
Sur les pas des Vertus et de la Vérité.

Je quitte Melpomène et les jeux du théâtre,
Ces combats, ces lauriers, dont je fus idolâtre;
De ces triomphes vains mon cœur n'est plus touché.
Que le jaloux Rufus,¹² à la terre attaché,
Traîne au bord du tombeau la fureur insensée
D'enfermer dans un vers une fausse pensée;
Qu'il arme contre moi ses languissantes mains
Des traits qu'il destinait au reste des humains;
Que quatre fois par mois un ignorant Zoïle¹³
Elève, en frémissant, une voix imbécile:
Je n'entends point leurs cris, que la haine a formés;
Je ne vois point leur pas, dans la fange imprimés.
Le charme tout puissant de la philosophie
Elève un esprit sage au-dessus de l'envie.
Tranquille au haut des cieux que Newton s'est soumis,
Il ignore en effet s'il a des ennemis:
Je ne les connais plus. Déjà de la carrière
L'auguste Vérité vient m'ouvrir la barrière;
Déjà ces tourbillons, l'un par l'autre pressés,
Se mouvant sans espace, et sans règle entassés,
Ces fantômes savants à mes yeux disparaissent.
Un jour plus pur me luit; les mouvements renaissent.
L'espace, qui de Dieu contient l'immensité,
Voit rouler dans son sein l'univers limité,
Cet univers si vaste à notre faible vue,
Et qui n'est qu'un atome, un point dans l'étendue.
Dieu parle, et le chaos se dissipe à sa voix:
Vers un centre commun tout gravite à la fois.
Ce ressort si puissant, l'âme de la nature,
Était enseveli dans une nuit obscure:
Le compas de Newton, mesurant l'univers,
Lève enfin ce grand voile, et les cieux sont ouverts.
Il déploie à mes yeux, par une main savante,
De l'astre des raisons la robe étincelante:
L'émeraude, l'azur, le pourpre, le rubis,
Sont l'immortel tissu dont brillent ses habits.
Chacun de ses rayons, dans sa substance pure,

¹² El poeta Jean-Baptiste Rousseau. Véase la *Épître sur la calomnie*.

¹³ El periodista Desfontaines

Porte en soi les couleurs dont se peint la nature,
Et, confondus ensemble, ils éclairent nos yeux,
Ils animent le monde, ils emplissent les cieus.
Confidants du Très-Haut, substances éternelles,
Qui brûlez de ses feux, qui couvrez de vos ailes
Le trône où votre maître est assis parmi vous,
Parlez: du grand Newton n'étiez-vous point jaloux?
La mer entend sa voix. Je vois l'humide empire
S'élever, s'avancer vers le ciel qui l'attire:
Mais un pouvoir central arrête ses efforts;
La mer tombe, s'affaisse, et roule vers ses bords.
Comètes, que l'on craint à l'égal du tonnerre,
Cessez d'épouvanter les peuples de la terre:
Dans une ellipse immense achevez votre cours:
Remontez, descendez près de l'astre des jours;
Lancez vos feux, volez, et revenant sans cesse,
Des mondes épuisés ranimez la vieillesse.
Et toi, sœur du soleil, astre, qui, dans les cieus,
Des sages éblouis trompais les faibles yeux,
Newton de ta carrière a marqué les limites;
Marche, éclaire les nuits, tes bornes sont prescrites.
Terre, change de forme; et que la pesanteur,
En abaissant le pôle, élève l'équateur:
Pôle immobile aux yeux, si lent dans votre course,
Fuyez le char glacé des sept astres de l'Ourse:
Embrassez, dans le cours de vos longs mouvements
Deux cents siècles entiers par delà six mille ans.
Que ces objets sont beaux! Que notre âme épurée
Vole à ces vérités dont elle est éclairée!
Oui, dans le sein de Dieu, loin de ce corps mortel,
L'esprit semble écouter la voix de l'Éternel.
Vous à qui cette voix se fait si bien entendre,
Comment avez-vous pu, dans un âge encor tendre,
Malgré les vains plaisirs, ces écueils des beaux jours,
Prendre un vol si hardi, suivre un si vaste cours?
Marcher, après Newton, dans cette route obscure
Du labyrinthe immense où se perd la nature?
Puissé-je auprès de vous, dans ce temple écarté,
Au regard des Français montrer la vérité!

Tandis qu'Algarotti,¹⁴ sûr d'instruire et de plaire,
 Vers le Tibre étonné conduit cette étrangère,
 Que de nouvelles fleurs il orne ses attraits,
 Le compas à la main j'en tracerai les traits;
 De mes crayons grossiers, je peindrai l'immortelle,
 Cherchant à l'embellir, je la rendrai moins belle:
 Elle est, ainsi que vous, noble, simple, et sans fard,
 Au-dessus, de l'éloge, au-dessus de mon art.¹⁵

¹⁴ M. Algarotti era un joven veneciano que estaba imprimiendo en su ciudad un tratado sobre la luz.

¹⁵ En las obras completas de Voltaire, y en el tomo en que incluye las epístolas en verso, la número XLV de éstas lleva por título: À MME DU CHÂTELET, SUR LA PHILOSOPHIE DE NEWTON (1738). No he encontrado ninguna versión española de la epístola, ni tampoco en la edición española de Antonio Lafuente y Luis C. Arboleda: *Voltaire. Elementos de la filosofía de Newton, Introducción, traducción y notas*; prólogo de Javier Moscoso, Cali (Colombia): Editorial Universidad del Valle, 1996. Veamos una traducción en alejandrinos:

*Me requieres contigo, vasto y activo ingenio,
 Minerva de la Francia, Émilie inmortal:
 con tu voz me estímulo, ando tras de tu luz,
 siguiendo los senderos de la Verdad y Virtud.
 Renuncio a Melpómene y a los juegos del teatro,
 esas luchas, laureles, a los que idolatré;
 esas honras pueriles no conmueven ya a mi alma.
 Que el envidioso Rufus, tan atado a la tierra,
 arrastra hasta la tumba el furor alocado
 de encerrar en un verso un pensamiento falso;
 que contra mí pertreche sus fatigadas manos
 con las culpas que enviaba al resto de los hombres;
 que al mes cuatro veces un ignorante Zoilo
 eleve, tembloroso, una voz majadera:
 no interpreto su gritos, que el odio ha levantado;
 no distingo sus pasos, marcados por el fango.
 El poderoso encanto de la filosofía
 eleva un sabio ingenio más alto de la envidia.
 Sereno, allí en el cielo al que accediera Newton,
 en verdad desconoce si tiene o no enemigos:
 yo ya no los conozco. Ya de la trayectoria
 la honorable Verdad viene a abrirme la verja;
 ya estos torbellinos, que sin pausa se forman,
 se mueven sin espacio y se apiñan sin orden,
 estos cultos fantasmas se esfuman ante mí.
 Un día más puro brilla; los flujos reverdecen.*

*El espacio, que abarca la inmensidad de Dios,
ve rodar en su seno el limitado cosmos,
cosmos tan vasto para nuestra débil visión,
y que es tan sólo un átomo, un punto en la extensión.
Dios habla, y el caos se esfuma ante su voz:
hacia un centro común todo a la vez gravita.
Esta energía tan fuerte, el alma de Natura,
estaba sepultada en una noche oscura:
de Newton el compás, midiendo el universo,
quitó al fin este velo y se abrieron los cielos.
Despliega ante mis ojos, con una sabia mano,
del cosmos de la lógica el brillante ropaje:
el esmeralda, azul, el púrpura el rubí,
son tejido inmortal del que brillan sus ropas.
Cada uno de sus rayos, en su sustancia pura,
lleva en él los colores con que se orna Natura,
y, en conjunto mezclados, nuestra vista iluminan,
estimulan el mundo y saturan los cielos.
Del Creador confidentes, sustancias inmortales,
ardéis con sus fuegos, os cubrís con las alas
el trono en que vuestro amo se sienta entre vosotros,
decid: ¿del gran Newton no estáis siempre celosos?
El mar oye su voz. Veo al húmedo imperio
alzarse y avanzar al cielo que lo atrae:
pero un poder central detiene sus esfuerzos;
el mar se abate, se hunde y rueda hacia sus bordes.
Cometas que dan miedo igual que lo hace el trueno,
dejad de horrorizar a los pueblos del orbe:
en una inmensa elipse acabad vuestro curso:
elevaos, descended cerca del astro sol;
lanzad fuegos, volad y volved sin cesar,
de los mundos exhaustos reavivad la vejez.
Y tú, hermano del sol, astro que en los cielos,
a los sabios pasmados liabas su vista débil,
Newton de tu carrera ha marcado los límites;
ve, esclarece las noches, prescrito está tu límite.
Tierra, cambia de forma; y que la gravedad
al reducir el polo, eleve el ecuador:
polo inerte a la vista, tan lento en vuestro curso,
huid del carro helado, los siete astros de la Osa:
abarcad en el curso de vuestro largos viajes
doscientos siglos plenos cruzando seis mil años.
¡Qué vistas tan hermosas! ¡Qué nuestra alma ya limpia
vuele hasta estas verdades que la han iluminado!*

El que un hombre como Voltaire defendiera y adoptara los postulados de otro como Newton era algo que inevitablemente tenía que ocurrir; lo curioso del caso es que ese hecho tuviera lugar por la intervención de una mujer, admiradora del sabio inglés y compañera sentimental del escritor francés. Una vez “puestos en contacto mental”, ¿cómo no iba a admirar Voltaire a alguien que basaba sus principios en un amor a la ciencia fuera de lo común, y que su máxima de vida era el respeto a la verdad por encima de todo?:

Plato is my friend, Aristotle is my friend, but my best
friend is truth.

Referencias bibliográficas

- Aboites, Vicente: “Los *Eléments de la Philosophie de Newton* de Voltaire y su interpretación de la naturaleza de la luz”, en *Revista Mexicana de Física* E 57, diciembre 2011, pp. 134–143:
- Davie, Donald: *The language of Science and the Language of Literature, 1700-1740*, London and New York: Sheed and Ward, 1963.
- Lastra, Antonio y García Calderón, Ángeles: *Alexander Pope. Ensayo sobre el hombre y otros escritos*, Madrid: Editorial Cátedra, 2017.
- Le Ru, Véronique: *Voltaire newtonien. Le combat d’un philosophe pour la science*, Paris: Vuivert, 2005.

*Sí, en el seno de Dios, lejos de nuestro cuerpo,
el alma oír parece la voz del Ser Eterno.
Vos a quien esta voz se hace oír tan bien,
¿cómo habéis podido en una edad aún joven,
pese a vanos placeres, los riesgos de días faustos,
coged un audaz vuelo, seguid tan vasto curso?
Ve, tras Newton en esta ruta negra y oscura
del laberinto inmenso do se pierde Natura?
¿Podría junto a vos, en este templo aislado,
confrontar con franceses y enseñar la verdad!
Mientras que Algarotti, firme en instruir y amar,
hacia el Tíber atónito conduce a esta extranjera,
a quien con nuevas flores adorna sus encantos,
yo, compás en la mano le trazaré los rasgos;
con mis lápices toscos la pintaré inmortal,
buscando embellecerla, la haré menos hermosa:
ella es, como sois vos, noble, simple y honesta,
más allá del elogio, por encima de mi arte.*

- Saveney, Edgar: "La Physique de Voltaire", *Revue des Deux-Mondes*, XXXIX^e année, seconde période, tome LXXIX, Paris: Bureau de la Revue des Deux Mondes, 1869, pp. 5-40.
- Voltaire: *Éléments de la philosophie de Newton*, Amsterdam: Etienne Ledet and Compagnie, 1738 (The Voltaire Foundation, *Œuvres complètes de Voltaire*, Vol. 15, 1992).
- Lafuente, Antonio y Arboleda, Luis C.: *Voltaire. Elementos de la filosofía de Newton, Introducción, traducción y notas*; prólogo de Javier Moscoso, Cali (Colombia): Editorial Universidad del Valle, 1996,

MULTILINGUALISM IN TARANTINO'S *INGLORIOUS BASTERDS*. DIFFICULTIES AND STRATEGIES FOR DUBBING AND SUBTITLING

CRISTINA HUERTAS ABRIL
Universidad de Córdoba
152huabc@uco.es

Fecha de recepción: 12.03.2015

Fecha de aceptación: 17.05.2015

Abstract: Multilingualism has achieved a new summit in Tarantino's filmography with *Inglourious Basterds*, since four languages are involved in the original version: English, French, Spanish and Italian. The setting of this film shows the fall of France after the Nazi invasion in 1940, and the film continuously reflects the relationship between language and power. This paper deals with the subject of multilingualism and cultural representation in the subtitles and dubbing of Tarantino's *Inglourious Basterds* from a translation perspective, according to the difficulties, strategies and changes derived from the audiovisual translation. We follow two main research hypotheses, namely, that subtitles (i) are used in a different way depending on the soundtrack and may activate their own modes of textual interpretation, and thus (ii) there may be any kind of change in the dialogues derived from the languages used in the scene, which could promote a sort of intercultural and multilingual sensitivity, or abstraction in the target audience.

Keywords: audiovisual translation, multilingualism, strategies, challenges.

Resumen: El multilingüismo ha alcanzado un nuevo hito en la filmografía de Tarantino con *Malditos bastardos* (*Inglourious Basterds*), pues en la versión original intervienen cuatro idiomas: inglés, francés, español e italiano. La cinta muestra la caída de Francia tras la invasión nazi en 1940, poniendo continuamente de relieve la relación entre el lenguaje y el poder. Este trabajo aborda el multilingüismo y la representación cultural en los subtítulos y el doblaje de *Malditos bastardos* desde la perspectiva de la traducción, atendiendo a las dificultades, estrategias y cambios derivados de la traducción audiovisual. Para ello, partimos de dos hipótesis principales de investigación, a saber: que los subtítulos (i) se utilizan de manera diferente según la banda sonora y pueden activar sus propios modos de interpretación textual y, por lo tanto, (ii) puede haber cambios en los diálogos derivados de los idiomas utilizados en la escena, lo que podría facilitar la sensibilidad intercultural y multilingüe o bien ocasionar la abstracción en el público objetivo.

Palabras clave: traducción audiovisual, multilingüismo, estrategias, dificultades

1. Real life multilingualism in audiovisual texts

There are uncountable reasons for multilingualism in films, even though they always entail an additional difficulty for audiovisual translation. Not only do the variations between the source culture and the target culture need to be considered, but also the differences among the three or more languages used in the original version of the film. Moreover, we should also take into account that multilingual films trigger a kind of reflection on spectators. Audiences are more conscious of this multicultural situation, as well as of the importance of the translator's role in completing a successful communication act.

The multilingual discourse, defined as the use of two (bilingualism) or more languages within a given text, is a phenomenon that is increasing the favourable assessment among the scholars. Indeed, the opposite phenomenon – monolingualism – has even come to be considered by some experts like Philipson (2003: 63) as a “curable disease”. Multilingualism requires two basic components: language contact and language variation. Communication in the globalized world where we live in, together with the ease of transmission of knowledge and information, are entailing a rising number of people for whom the English language –which is not their main language– plays a key role in their everyday life. As a consequence, multilingualism often actually means English plus an/other language/s. Nevertheless, the influence and importance of English does not necessarily take place to the detriment of other languages.

Nowadays, there is an increasing presence of multilingual audiovisual texts, especially in the case of wide audience films (beyond documentaries) reflecting this real-life multilingualism. Heiss (2004: 209) remarked that “it was primarily in the ‘80s and the ‘90s that the number of film productions requiring the audience to deal with communication in more than one language increased”, highlighting some examples such as *Funny Games* (1997), and *Knockin' on Heaven's Door*.

This tendency is even more marked in the 21st century, in which we are experiencing an explosion of multilingual films. Díaz Cintas and Ramael (2007: 58) noted that “This often happens in co-productions or in films that make use of the different languages spoken in the producing country”. We consider, however, that this situation is slightly changing, and

representative of this new trend are *Lost in Translation* (Coppola, 2003), *Babel* (Gonzalez Iñarritu, 2006), and more recently the 8 Oscar-winning film *Slumdog Millionaire* (Boyle, 2008). In multilingual audiovisual texts, moreover, we should pay a special attention to war films. Conflicts, in general, imply language contact due to the interaction of speakers of different languages. Bleichenbacher (2008: 8) established the main reasons of this contact: "large-scale processes such as territorial expansion (e.g. colonization), political unions, border contacts and migration have been identified". These social phenomena have been intensified in the last decades, and they have been reflected in the big screen. Regarding to the 20th century, there are numerous examples especially of the Second World War in which more than one language is concerned: some representative films are *Sophie's choice* (Pakula, 1982), *Life is beautiful* (*La vita è bella*; Benigni, 1997) and more recently *The Counterfeiters* (*Die Fälscher*; Ruzowitzky, 2007) and of course *Inglourious Basterds* (Tarantino, 2009). These four films, with different producing countries and different main languages, take place in multilingual environments and show quite a realistic use of language.

2. Tarantino and languages

Tarantino's filmography is full of violence and, in some cases, even bad taste, but these two elements are surpassed by the recurrent references to the pop culture and language, being the last even more important for our work as linguists. Language, a quintessential Tarantino feature, draws attention to itself due to its inherent intention, which may differ attending to the different films.

The titles of Tarantino's films include interesting references for the study of the use of language in his filmography. Titles like *Reservoir Dogs* and *Pulp Fiction* have already become part of our recent cultural scene, as well as of our semiotic environment. Although titles may be considered as trivial or ephemeral texts, they shape the first horizon of expectations in the potential audience. Titles often have a reduced number of words by which they show a big expressive or persuasive force; and despite their limited linguistic units, they present thoughts, experiences, or even conceptual worlds. Gallardo Paúls (1997: 178) stated, from a different point of view, that titles should be considered as paratexts, since they complement the work, together with prologues, images, posters, etc. Tarantino's titles support this

idea of paratext, as his films usually exhibit word games with different references to pop culture. His first film displays a paratextual device connected to language: the title *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992) is based on the mixture of *Au revoir les enfants* (Malle, 1987) and *Straw Dogs* (Peckinpah, 1971). We face a similar linguistic problem in *Kill Bill* (Tarantino, 2003 and 2004) due to the polysemy of "Bill", which refers to both the killer Bill and the "bill" as the Bride's desire for revenge. Moreover, *Inglourious Basterds* takes its title from Enzo G. Castellari's film *The Inglourious Bastards* (*Quel maledetto treno blindato*, 1978), and together with the film reference, we should remark the vowel alteration in "Basterds", by which we may infer a reference to the importance of language of this film.

Tarantino's films reflect the language of the environment where the action takes place. For instance, *Jackie Brown* (1997), a literary adaptation of Leonard's novel *Rum Punch*, is set in a world of street criminals and smugglers who use their own slang, as in the following example, where Ordell – imitating the sound of a weapon – says: "Them Hong Kong movies came out, every nigga gotta have a forty-five. And they don't want one, they want two, cause nigga want to be 'The Killer.'" The foray of Tarantino - a white director into the controversial subject of "blaxploitation" - entailed a huge fit of rage among the black community, increased with the continuous reference to the word "nigga". Despite some critics consider that the repetition of this word in his films may lead to overlook its offensive connotations, the characters and the words used suit the story and make it plausible.

Finally, we should highlight that history is the result of the combination of memory and language. These two elements are clearly connected to each other; indeed, history may be considered as memory written in words. Language moulds and adapts memory, since words are the key element to speak, and to remember what happened and what was related. This is the reason why stories change following the way they are told. In this respect, Tarantino's films differentiate from other directors' filmographies in the fact that he is not completely devoted to describing or depicting facts, but he emphasizes the interdependence between history, memories and language.

3. Multilingualism in *Inglourious Basterds*

Contacts between languages and cultures are not unusual in audiovisual texts. It is not difficult to find scenes in which several languages are involved and play an important role for the meaning. Simultaneity of two or more languages is a real problem for translators, and the difficulty is even bigger for dubbing and subtitling due to the images and kinetic synchrony. Tarantino always tends to introduce foreign elements in his films derived from culture contacts. These multicultural and multilingual tendencies have achieved a new summit in Tarantino's filmography thanks to *Inglourious Basterds*, where Tarantino boasts about the different languages on display: English, French, German and Italian.

The entire film is about language, avoiding the non-realistic film contrivance of speaking English. Tarantino, in an interview to *Sight and Sound* of the British Film Institute (Gilbey, 2009), reflected about this subject and claimed that

reality is that your ability to speak languages in Europe in World War II could be the difference between being shot or and thrown in a ditch, or living to see another day. World War II was the last time white people were fighting other white people; you could actually integrate yourself in with the Nazis or the French or whoever, if you could speak the language. It is all about language (par. 4).

In our study, we will focus on three scenes to study the translators' proposals, as well as to highlight the problems and strategies for the translation and adaptation processes into three different languages: Spanish, French and Italian. Chaume (2008: 130) considers that translators should aim "fidelity to the source text (ST) in the sense of trying to preserve its relevant features, so that target culture viewers watch the same film that source culture spectators had the chance to watch". According to Chaume, we will try to make a proposal in order to reach the highest level of comprehension in target audiences, trying to avoid possible weaknesses.

3.1. "Chapter One: Once Upon a Time in Nazi-Occupied France"

3.1.1. Dubbing

The original film starts with a dialogue in French subtitled in English: SS Colonel Hans Landa interrogates Perrier LaPadite, a French farmer. Landa's knowledge of French is fluent and elaborated, and he resorts to

complex sentences such as subjunctives and conditionals. Nevertheless, after a few minutes of this demonstration of French fluency, Landa claims that he does not have enough French to continue, and asks LaPadite to switch to English:

Scene 1: OV (00:06:48 - 00:07:20)

Colonel Landa (C. L.): Monsieur LaPadite, je suis au regret de vous informer que j'ai épuisé l'étendue de mon français. Continuer à le parler si peu convenablement ne ferait que me gêner. Cependant, je crois savoir que vous parlez un anglais tout à fait correct, n'est-ce pas ?

Perrier LaPadite (P. L.): Oui.

C. L.: Ma foi, il se trouve que moi aussi. Puisque nous sommes ici chez vous, je vous demande la permission de passer à l'anglais pour le reste de la conversation.

P. L.: Certainement.

C. L.: While I'm very familiar with you and your family, I have no way of knowing if you are familiar with whom I am.

Apparently, this film device allows a shift to a language - English - completely out of context, and it may be a challenge for the translator since depending on the target language the translation strategy may change. We analyse the translation of this scene into three languages: Spanish, French and Italian. Firstly, the translator into Spanish has avoided any reference to English in the dubbing:

Scene 1: Spanish (00:05:30 - 00:07:20)

Coronel Landa (C. L.): Monsieur LaPadite, vu ce que nous avons à discuter, il serait préférable de discuter en privé. Vous remarquerez que j'ai laissé mes hommes à l'extérieur, si cela ne les offense pas, auriez-vous l'obligeance de demander à vos chères mesdames de sortir?

Perrier LaPadite (P. L.): Vous avez raison. Charlotte, tu veux bien amener tes sœurs dehors? Le colonel et moi on a deux-trois mots à se dire.

C. L.: Monsieur LaPadite, siento la necesidad de informarle de que ha agotado mis conocimientos de francés. Y, si continuó hablándolo, sé

que acabaría poniéndome en evidencia. Sin embargo, usted se defiende correctamente en otros idiomas, ¿verdad?

P. L.: Oui.

C. L.: Pues el problema está solucionado. Y puesto que estamos en su casa, le pido a usted permiso para evitar el francés en el resto de la conversación.

Unlike the original version, Landa does not introduce the switch of languages in the Spanish translation: when the women get out of the farm, he starts speaking in Spanish, avoiding French. The first answer of LaPadite is “oui” in French, a resource which keeps the bilingualism of the original version. The horizon of expectations and the plausibility of the dialogue keep intact due to a translation resource: instead of *passer à l'anglais* (“swift into English”), Landa claims that LaPadite *se defiende correctamente en otros idiomas* (“he can speak other languages”).

Secondly, if we study the Italian dubbing, it is interesting the use of French as in the original version, although it has a translation problem: when Colonel Landa asks the swift into English, they really do it into Italian, losing the plausibility of the dialogue:

Scene 1: Italian (00:06:48 - 00:07:27)

Colonel Landa (C. L.): Monsieur LaPadite, je suis au regret de vous informer que j'ai épuisé l'étendue de mon français. Continuer à le parler si peu convenablement ne ferait que me gêner. Cependant, je crois savoir que vous parlez un anglais tout à fait correct, n'est-ce pas ?

Perrier LaPadite (P. L.): Oui.

C. L.: Ma foi, il se trouve que moi aussi. Puisque nous sommes ici chez vous, je vous demande la permission de passer à l'anglais pour le reste de la conversation.

P. L.: Certainement.

C. L.: Voilà, io ho molto informazioni su di lei e la sua famiglia, ma io non ho modo di sapere se lei sia informato su di me.

Finally, the French dubbing has resorted to a different kind of translation strategy: this scene is completely in French and the language swift does not take place in here, but in the following scene although the Colonel says *je*

vous demande la permission de passer à l'anglais tout à l'heure ("I ask your permission to switch to English later"). It should be highlighted the references to Molière and to the later swift into English:

Scene 1: French (00:06:48-00:07:10 and 00:18:38-00:19:40)

Colonel Landa (C. L.): Monsieur LaPadite, je dois dire que c'est toujours avec un grand plaisir que je pratique la langue de Molière. Il se peut néanmoins que je passe à l'anglais pour m'amuser au cours de la discussion, et vous me suivrez. Je crois savoir que vous parlez un anglais tout à fait correct, n'est-ce pas ?

Perrier LaPadite (P. L.): Exact.

C. L.: Ma foi, il se trouve que moi aussi. Puisque nous sommes ici chez vous, je vous demande la permission de commencer en français et passer à l'anglais tout à l'heure.

P. L.: Certainement.

[...]

C. L.: Point out to me the areas where they are then. Since I have not heard any disturbances, I assume that they are listening to but they do not speak English.

P. L.: Yes.

C. L.: I will swift to French now and you will follow my masquerade. Is that clear?

P. L.: Yes.

C. L.: Monsieur LaPadite, je vous remercie pour le lait et pour votre hospitalité.

3.1.2. Subtitling

The subtitles of the original version lose most of the bilingual intention showed in the original soundtrack, because all the subtitles are in only one language. When comparing the four languages of our study, however, it can be seen that the subtitling strategies differ from one language to another:

Table 1. Comparison of the subtitles in Chapter One.

English (OV) subtitles	Spanish version subtitles
18	51
00:28:14,132 --> 00:28:15,167	01:59:23,063 --> 01:59:24,178
(Speaking French)	Sr. LaPadite...
(...)	52
57	01:59:25,783 --> 01:59:30,334
00:31:10,732 --> 00:31:11,847	...lamento informarle de que he agotado
Monsieur LaPadite...	mis conocimientos de francés.
58	53
00:31:13,452 --> 00:31:18,003	01:59:31,583 --> 01:59:35,178
...I regret to inform you	Seguir hablándolo
I've exhausted the extent of my French.	de forma incorrecta me avergonzaría.
59	54
00:31:19,252 --> 00:31:22,847	01:59:35,423 --> 01:59:39,098
To continue to speak it so inadequately	Pero tengo entendido
would only serve to embarrass me.	que habla inglés bastante bien.
60	55
00:31:23,092 --> 00:31:26,767	01:59:40,383 --> 01:59:41,372
However, I've been led to believe	Sí.
you speak English quite well.	56
61	01:59:41,463 --> 01:59:45,456
00:31:28,052 --> 00:31:29,041	Pues resulta que yo también.
Yes.	Como estamos en su casa...
62	57
00:31:29,132 --> 00:31:33,125	01:59:45,743 --> 01:59:48,052
Well, it just so happens, I do as well.	...le pido permiso para pasar al inglés...
This being your house...	58
63	01:59:48,223 --> 01:59:49,815
00:31:33,412 --> 00:31:35,721	...el resto de la conversación.
...I ask your permission to switch	
to English...	
64	
00:31:35,892 --> 00:31:37,484	
...for the remainder of the conversation	

Italian version subtitles	French version subtitles
50	4
03:34:35,738 --> 03:34:36,853	00:02:08,211 --> 00:02:12,798
Monsieur LaPadite,	1941
51	5
03:34:38,458 --> 03:34:43,009	00:07:38,499 --> 00:07:41,668
mi dispiace informarla che ho esaurito	Si je sais qui vous êtes,
la mia conoscenza del francese.	vous et votre famille,
52	6
03:34:44,258 --> 03:34:47,853	00:07:41,752 --> 00:07:45,422
Continuare a parlarlo in modo inadeguato	j'ignore si vous savez qui je suis.
mi metterebbe solo in imbarazzo.	7
53	00:07:46,340 --> 00:07:48,550
03:34:48,098 --> 03:34:51,773	Connaissez-vous mon existence ?
Però sono venuto a sapere	
che lei parla inglese piuttosto bene.	
54	
03:34:53,058 --> 03:34:54,047	
Si.	
55	
03:34:54,138 --> 03:34:58,131	
Si dà il caso che lo parli anch'io.	
Visto che siamo in casa sua,	
56	
03:34:58,418 --> 03:35:00,727	
le chiedo il permesso di passare all'inglese	
57	
03:35:00,898 --> 03:35:02,490	
per il resto della conversazione.	

The original version includes a subtitle in which it is specified that the dialogue is in French “00:28:14,132 --> 00:28:15,167 (speaking French)”, although the subtitles are in English. We consider that an additional subtitle would have been necessary in order to highlight the switch to English. Regarding the Spanish and Italian subtitles, they both mention Colonel Landa’s lack of knowledge in French and his proposal of talking in English. Nevertheless, there is no explicit reference to any type of language change in the subtitles, as they continue in Spanish or Italian, respectively. We should

highlight that the French subtitles are only used when the character is speaking in a language other than French (at least in the DVD and BluRay editions of the film distributed in Spain); as a consequence, this omission may lead to a lack of comprehension or loss of information.

The subtitles of this first scene could be improved by including an additional subtitle that shows the swift of language, as in the English version. Moreover, in the three languages we are working with, the references to English or French should be avoided in order to facilitate the comprehension. This could be done by choosing the TL or without defining it, as in the Spanish dubbing (“you can speak other languages”).

3.2. “It’s Called Suspicious”

3.2.1. Dubbing

The German double agent, Bridget von Hammersmark, has to introduce the Basterds in the *Nation’s Pride’s* premiere. The Americans need to pretend that they are from a different country in order to camouflage among the audience. The actress asks a question that plays with the use of languages “can you Americans speak any other language than English?” Donowitz answers that Raine and he speak Italian, and she tinges “with an atrocious accent”. According to this language “fluency”, Tarantino said in an interview to *Cahiers du cinema* (Garson and Méranger, 2009) that the Basterds are “faussement polyglottes”, they pretend their fluency in other languages in an imperfect way: “comme souvent les Américains qui croient maîtriser une langue étrangère”.

Scene 18: OV (01:38:28 - 01:39:00)

Bridget von Hammersmark (B. v. H.): I know this is a silly question before I as kit, but can you Americans speak any other language than English?

Donny Donowitz (D. D.): We both speak Italian.

B. v. H.: With an atrocious accent, no doubt. But that doesn’t kill us in the crib. Germans don’t have a good ear for Italian. So you mumble Italian and brazen through it. Is that the plan?

The Spanish and French dubbings omit the references to English, which is replaced with a more general idea: “other languages” (*algún otro idioma*) or

“foreign languages” (*des langues étrangères*), respectively. Nevertheless, in both cases Donowitz states that they manage (*chapurreamos / on se débrouille*) to speak Italian.

Scene 18: Spanish (01:38:28 - 01:39:00)

Bridget von Hammersmark (B. v. H.): Sé que es una pregunta estúpida y suena a chiste pero, ¿podéis los americanos hablar algún otro idioma?

Donny Donowitz (D. D.): Chapurreamos el italiano.

B. v. H.: Con un acento atroz, sin duda. Pero eso nos da una posibilidad. Los alemanes no tienen buen oído para el italiano. Vais a saltar al ruedo chapurreando italiano. ¿Ese es el plan?

Scene 18: French (01:38:28 - 01:39:00)

Bridget von Hammersmark (B. v. H.): Je sais déjà que la question que je vais poser est idiote mais... les Américains que vous êtes connaissent des langues étrangères ?

Donny Donowitz (D. D.): On se débrouille tous deux en italien.

B. v. H.: Avec un accent atroce, sans aucun doute. Mais c'est pas ça qui va nous tuer dans l'œuf. Les Allemands n'ont pas beaucoup d'oreille pour l'italien. Donc vous la jouez au bluff. C'est ça, le plan ?

The Italian dubbing does not allow this reference, due to the fact that the Basterds are continuously using the Italian language. The resource for this scene is the reference to the Sicilian dialect, and this is the reason why the actress says that they need to recite in order to change their accents like actors:

Scene 18: Italian (01:38:28 - 01:39:00)

Bridget von Hammersmark (B. v. H.): So che è una domanda sciocca anche prima di farla, ma voi americani sapete recitare un po' meglio dei vostri amici?

Donny Donowitz (D. D.): Siamo tutti un po' attori.

B. v. H.: Allora fingetevi siciliani. Sarete un attore siciliano e i suoi assistenti. I tedeschi non capiranno certo il dialetto. Quindi, barbottare in italiano con una gran faccia tosta, è questo il piano?

3.2.2. Subtitling

The subtitles in the three translations analysed in this paper do not follow their respective dubbings, but they refer to the fluency in other languages than English, when they are not really speaking English. These subtitles lead to the spectator to be confused and aware that this is a translation, losing the plausibility of the scene:

Table 2. Comparison of the subtitles in the scene "It's Called Suspicious".

English (OV) subtitles	Spanish version subtitles
1593	1362
02:02:52,852 --> 02:02:56,003	03:31:05,183 --> 03:31:08,334
I know this is a silly question before I ask it,	Sé que es una pregunta tonta
1594	antes de hacerla,
02:02:56,092 --> 02:03:01,246	1363
but can you Americans speak	03:31:08,423 --> 03:31:13,577
any other language than English?	pero ¿los americanos habláis
1595	algo que no sea inglés?
02:03:02,052 --> 02:03:04,202	1364
We both speak a little Italian.	03:31:14,383 --> 03:31:16,533
1596	Un poco de italiano, los dos.
02:03:04,292 --> 02:03:06,681	1365
With an atrocious accent, no doubt.	03:31:16,623 --> 03:31:19,012
1597	Con acento atroz, sin duda.
02:03:08,372 --> 02:03:11,682	1366
But that doesn't exactly kill us in the crib.	03:31:20,703 --> 03:31:24,013
1598	Pero eso no nos elimina antes de empezar.
02:03:12,452 --> 02:03:15,171	1367
Germans don't have a good ear for Italian.	03:31:24,783 --> 03:31:27,502
1599	No tienen oído para el italiano.
02:03:18,932 --> 02:03:22,607	1368
So you mumble Italian	03:31:31,263 --> 03:31:34,938
and brazen through it. Is that the plan?	Así que farfulláis en italiano y adentro, ¿no?

Italian version subtitles	French version subtitles
1369	1028
05:06:17,858 --> 05:06:21,009	01:42:45,117 --> 01:42:48,411
So che è una domanda sciocca anche prima di farla,	Je sais que la question est idiote avant même de la poser, mais...
1370	1029
05:06:21,098 --> 05:06:26,252	01:42:48,495 --> 01:42:53,916
ma voi americani parlate altre lingue a parte l'inglese?	parlez-vous tous autre chose que l'anglais ?
1371	1030
05:06:27,058 --> 05:06:29,208	01:42:54,751 --> 01:42:56,961
Parliamo tutti e due un po' d'italiano.	On se débrouille en italien.
1372	1031
05:06:29,298 --> 05:06:31,687	01:42:57,087 --> 01:42:59,589
Con un accento terribile, senza dubbio.	Avec un accent atroce, je parie.
1373	1032
05:06:33,378 --> 05:06:36,688	01:43:01,300 --> 01:43:04,760
Ma questo non ci stroncherà sul nascere.	Mais ça ne devrait pas nous empêcher d'avancer.
1374	1033
05:06:37,458 --> 05:06:40,177	01:43:05,596 --> 01:43:08,431
I tedeschi non hanno un buon orecchio per l'italiano.	Les Allemands n'ont pas l'oreille pour l'italien.
1375	1034
05:06:43,938 --> 05:06:47,613	01:43:12,311 --> 01:43:16,147
Quindi borbottate in italiano con una gran faccia tosta. È questo il piano?	Donc vous la jouez au bluff. C'est ça, le plan ?

The translator's invisibility is lost in these subtitles with the reference to a language that is not used in the dialogue. The subtitles could be improved without this reference, by choosing a more general concept as "other languages" or "foreign languages". This change would be even more necessary in the case of the Italian subtitles (*Parliamo tutti e due un po' d'italiano*), as this statement is not logical considering that the whole conversation is developed in Italian. For instance, it could be used a subtitle like "We both speak a little Sicilian" (*Parliamo tutti e due un po' di siciliano*).

3.3. "Italian Escorts"

3.3.1. Dubbing

The "Italian Escorts" scene is considered as the most humorous of the film, and this joke is based on language. The original version shows Von Hammersmark and Landa meeting in the cinema hall. These two friends have German as their main language, so the scene was logically shot in German, instead of in English. Nevertheless, the actress, after introducing her escorts to Landa, turns into Italian to be understood by the Basterds:

Scene 21: OV (01:48:20 - 01:49:26)

Colonel Landa (C. L.): Wer sind denn Ihre drei freschen Begleiter?

Bridget von Hammersmark (B. v. H.): Ich befürchte, dass keiner von ihnen ein einziges Wort Deutsch spricht. Es sind Freunde aus Italien. Dies hervorragende Sensationsdarterler Enzo Grolomi. Ein sehr talentierter Kameramann, Antonio Margheriti. Und Antonios Kameraassistent Dominick Decocco. Signori, questo è un vecchio amico mio, collonello Hans Landa della SS.

Aldo Raine (A. R.): Buongiorno.

C. L.: Signori, è un piacere. Gli amici della vedetta ammirata de tutti noi, questa gemma della nostra cultura, saranno naturalmente accolti sotto la mia protezione per la durata del vostro soggiorno.

The surprise of Landa speaking Italian is maintained in the Spanish dubbing, despite the first part of the dialogue is in Spanish, not in German. The actress claims that the three escorts have never been to Paris, so they have not understood the previous dialogue.

Scene 21: Spanish (01:48:20 - 01:49:26)

Colonel Landa (C. L.): ¿Quiénes son sus apuestos acompañantes?

Bridget von Hammersmark (B. v. H.): Los pobres no se enteran de nada, es la primera vez que vienen a París. Son unos amigos de Italia. Él es un maravilloso especialista, Enzo Grolomi. Su compañero, un cámara fabuloso: Antonio Margheriti, y el ayudante de cámara de Antonio, Dominick Decocco. Signori, questo è un vecchio amico mio, collonello Hans Landa della SS.

Aldo Raine (A. R.): Buongiorno.

C. L.: Signori, è un piacere. Gli amici della vedetta ammirata da tutti noi, questa gemma della nostra cultura, saranno naturalmente accolti sotto la mia protezione per la durata del vostro soggiorno.

The same strategy is used in the French version, although it can be considered a bit more logical than speaking in Spanish due to the fact that Landa and Von Hammersmark are in Paris. The actress explains that her escorts are not good at foreign languages, avoiding any kind of reference to German or any other specific language.

Scene 21: French (01:48:30 - 01:49:26)

Colonel Landa (C. L.): Bon, qui sont vos charmants compagnons ?

Bridget von Hammersmark (B. v. H.): Autant, vous le prévenir, les langues étrangères n'ont jamais été leur fort. Ceux sont des amis, ils viennent d'Italie. Voici, l'exceptionnel et célèbre cascadeur, Enzo Gorlomi. C'est son très talentueux caméraman, Antonio Margheriti. Et l'assistant caméraman, Dominick Decocco. Signori, questo è un vecchio amico mio, colonello Hans Landa della SS.

Aldo Raine (A. R.): Buongiorno.

C. L.: Signori, è un piacere. Gli amici della vedetta ammirata da tutti noi, questa gemma della nostra cultura, saranno naturalmente accolti sotto la mia protezione per la durata del vostro soggiorno.

In the Italian version, this scene has a bigger translation challenge, which could have been solved following the original version dialogue structure. This option would be the combination of German with subtitles together with Italian language. As a resource, however, the Italian dubbing distinguishes between the Italian language and the Sicilian dialect:

Scene 21: Italian (01:48:30 - 01:49:26)

Bridget von Hammersmark (B. v. H.): I miei amici sono siciliani. Le presento il grande attore siciliano, Enzo Gorlomi, e il suo assistente personale Antonio Margheriti, e il suo impareggiabile parrucchiere Domenico Deccoco. Signori, lui è un vecchio amico mio, il colonello Hans Landa della SS.

Aldo Raine (A. R.): Bacciamo le mani!

C. L.: Signori, è un piacere. Quante estati ho passato nella vostra splendida Sicilia dall'Etna alle spiagge di Taormina. alle spiagge di Taormina. Sarete naturalmente accolti sotto la mia protezione per la durata del vostro soggiorno.

A. R.: Mizzica.

The differences between Italian and Sicilian are remarked by the use of some specific Sicilian expressions, especially “baciamo le mani”. This is a typical but old-fashioned expression from the South of Italy, and specifically from Sicilia, so we consider that this is an interesting adaptation to keep the spectator in the Basterds pretending.

3.3.2. *Subtitling*

The subtitles of this scene refer to a language which is not explicitly reflected on them: German. The only version of subtitles where the swift of languages is not ambiguous is English, which continues with its notifications in capital letters (i.e. speaking Italian). Moreover, the English subtitles lightly reflect the uncomfortable feeling of Raine and his lack of knowledge in Italian, a resource not used in the other three versions. The resemblances of the three sets of subtitles lead us to think that they are translations from English, without considering the features of multilingualism.

English (OV) subtitles	Spanish version subtitles
1707	1457
02:12:41,972 --> 02:12:43,451	03:40:54,303 --> 03:40:55,782
So, who are your three handsome escorts?	¿Con quién ha venido?
1708	1458
02:12:45,812 --> 02:12:48,645	03:40:58,143 --> 03:41:00,976
I'm afraid neither three speak a word of German.	Me temo que ninguno de ellos habla alemán.
1709	1459
02:12:49,332 --> 02:12:51,004	03:41:01,663 --> 03:41:03,335
They're friends of mine from Italy.	Son amigos míos de Italia.
1710	1460
02:12:52,092 --> 02:12:57,041	03:41:04,423 --> 03:41:09,372
This is a wonderful Italian stuntman, Enzo Grolomi. (...)	Un especialista italiano maravilloso, Enzo Grolomi.
1713	(...)
02:13:07,292 --> 02:13:08,407	1463
(SPEAKING ITALIAN)	03:41:20,063 --> 03:41:25,296
1714	Señores, un viejo amigo, el coronel Hans Landa de las SS.
02:13:08,492 --> 02:13:12,963	1464
Gentlemen, this is an old friend, Colonel Hans Landa of the SS.	03:41:26,583 --> 03:41:27,618
1715	Buenos días.
02:13:13,532 --> 02:13:14,567	1465
(SPEAKING ITALIAN)	03:41:28,263 --> 03:41:30,094
1716	Señores, es un placer.
02:13:14,652 --> 02:13:15,687	1466
Hello.	03:41:30,423 --> 03:41:32,414
1717	Los amigos de nuestra querida estrella, admirada por todos,
02:13:15,932 --> 02:13:17,763	1467
Gentlemen, it's a pleasure...	03:41:32,503 --> 03:41:34,175
1718	esta joya de nuestra cultura...
02:13:18,092 --> 02:13:20,083	1468
...the friends of our cherished star, admired by all of us,	03:41:34,543 --> 03:41:36,693
1719	...estarán naturalmente
02:13:20,172 --> 02:13:21,844	1469
this outright jewel of our culture...	03:41:36,783 --> 03:41:38,375
1720	bajo mi protección durante su estancia.
02:13:22,212 --> 02:13:26,046	
...are naturally going to be under my personal protection for the duration of their stay.	

Italian version subtitles	French version subtitles
1463	1102
05:16:06,978 --> 05:16:08,457	01:52:59,355 --> 01:53:00,898
E chi sono	Qui sont vos charmants amis ?
i suoi tre fascinosi accompagnatori?	1103
1464	01:53:03,359 --> 01:53:06,361
05:16:10,818 --> 05:16:13,651	Je crains qu'aucun d'eux ne parle allemand.
Temo che nessuno dei tre	1104
parli una parola di tedesco.	01:53:07,030 --> 01:53:08,822
1465	Mes amis sont italiens.
05:16:14,338 --> 05:16:16,010	1105
I miei amici sono italiani.	01:53:09,908 --> 01:53:15,078
1466	Lui est un cascadeur tout à fait exceptionnel,
05:16:17,098 --> 05:16:22,047	Enzo Grolomi. (...)
Lui è un meraviglioso cascatore italiano,	1108
Enzo Grolomi. (...)	01:53:26,216 --> 01:53:31,720
1469	Messieurs, un vieil ami,
05:16:32,738 --> 05:16:37,971	le colonel Hans Landa, des SS.
Signori, questo è un vecchio amico mio,	1109
il colonnello Hans Landa delle SS.	01:53:33,056 --> 01:53:34,097
1470	Bonjour.
05:17:41,418 --> 05:17:43,886	1110
Bene, i miei due amici operatori	01:53:34,766 --> 01:53:36,725
devono trovare i loro posti.	Messieurs, enchanté.
1471	1111
05:17:49,098 --> 05:17:51,009	01:53:37,060 --> 01:53:39,102
Immagino che avere gli inviti della première	Les amis de notre vedette adorée,
1472	1112
05:17:51,098 --> 05:17:53,089	01:53:39,229 --> 01:53:40,938
per gli amici non sia stato difficile,	pur joyau de notre culture,
1473	1113
05:17:53,178 --> 05:17:54,577	01:53:41,356 --> 01:53:43,565
per una diva del suo calibro.	seront bien entendu
	l'objet de ma plus vive attention
	1114
	01:53:43,691 --> 01:53:45,359
	durant tout leur séjour.

Table 3. Comparison of the subtitles in the scene "Italian Escorts".

The subtitles of this scene demand a sort of adaptation instead of a mere translation. While in the case of the Italian subtitles a resource might be the adaptation of its dubbing, the French and Spanish subtitles are more difficult

to adapt. Nevertheless, a possibility could be the use of additional subtitles showing clearly the language used, as it is done in the OV.

Conclusion

Nowadays, audiovisual translation is facing new challenges because of multilingual audiovisual texts, which must meet the linguistic sensitivity of heterogeneous audiences and different cultures. Despite the disadvantages that subtitles and dubbing may have in some cases, we consider that these translation processes are essential for multilingual films. It has been the endeavour of this paper to prove that the complex nature of multilingual films requires specific translation strategies. Furthermore, these strategies used for a given target language may vary when translating into a different language. The descriptive and comparative analysis of three representative scenes of *Inglourious Basterds*, in which the language contact is remarkable, support this idea, and may be an interesting idea for on-going and future projects on multilingual films.

Moreover, our analysis intended to suggest some improvements for the chosen multilingual scenes. In our opinion, there is a need for a closer contact between the professional who translates/adapts the subtitles and the professional who translates/adapts the dubbing. The outcomes of our study show that further research needs to be done in this subject, and we consider that communication between the two (or more) professionals involved may improve the final results.

Further studies on Tarantino's films could analyse the importance of dialogues, especially the translation of dialects and language contact. The most interesting element of audiovisual translation lies, indeed, in its authenticity and the challenge of making real the oral source language when translated into a different language.

References

- Bleichenbacher, L. (2008) *Multilingualism in the Movies. Hollywood Characters and Their Language Choices*. Tübingen: Francke Verlag.
- Chaume, Frederic (2008). Teaching synchronisation in a dubbing course. Some didactic proposals. In: J. Díaz-Cintas (ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins.

- Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Garson, C., & Méranger, T. (2009) Entretien avec Quentin Tarantino. *Cahiers du Cinema*. Retrieved from <http://www.cahiersducinema.com/Entretien-avec-Quentin-Tarantino.html>.
- Gallardo Paúls, B. (1997). El título, por cierto.... In: R. Escany Zamora et al. (eds.) *Homenaje al profesor A. Roldán Pérez*. Vol. 1. (pp. 175-190) Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Gilbey, R. (2009). *Days of Gloury*. *Sight and Sound*. September 2009. Retrieved from <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49565>.
- Heiss, C. (2004). *Dubbing Multilingual Films?: A New Challenge?* *Meta*, XLIX(1), 208-220.
- Philipson, R. (2003) *English-Only Europe? Challenging Language Policy*. London: Routledge.
- Postigo, R. M. (1998). Modelos de educación lingüística en contextos de lenguas en contacto. In: A. Mendoza Fillola (coord.) *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura* (pp.265-274). Barcelona: Horsori.
- Tarantino, Q. (Director). (2009). *Inglourious Basterds* [Motion Picture]. USA: Universal Pictures.

TRADUCCIÓN ALEMÁN-ESPAÑOL DE TEXTOS ENOTURÍSTICOS: ANÁLISIS DE LA TERMINOLOGÍA VITIVINÍCOLA Y SU TRADUCCIÓN

ISIDORO RAMÍREZ ALMANSA
William Jewell College
isidororaal@gmail.com

Fecha de recepción: 28.08.2015

Fecha de aceptación: 03.11.2015

Resumen: El objetivo del presente trabajo es analizar la terminología vitivinícola presente en los textos enoturísticos y su traducción del alemán al español. Para ello, partimos de que los procesos de formación de palabras en lengua alemana permiten al traductor, junto con un conocimiento temático, encontrar más fácilmente la equivalencia de los términos vitivinícolas en español. En primer lugar, abordamos desde un punto de vista teórico los principales procesos de formación de palabras: composición y derivación. A continuación, compilamos un corpus textual formado por textos pertenecientes al sector del enoturismo y procedemos a llevar a cabo un vaciado de toda la terminología vitivinícola. Posteriormente, analizamos si la composición o la derivación han intervenido en la formación de los términos seleccionados y ofrecemos su equivalencia en español. De esta forma, demostramos la importancia y la productividad que tienen la composición y la derivación en la creación de terminología vitivinícola en alemán insertada en el sector enoturístico y cómo el conocimiento de dichos procesos ayuda al traductor a traducir dicha terminología.

Palabras clave: traducción; terminología vitivinícola; procesos de formación de palabras; enoturismo; composición; derivación.

Abstract: This work focuses on analysing the wine terminology present in enotourism texts and its translation from German into Spanish. To do this, we assume that word-formation processes in German enable the translator, together with a thematic knowledge, to find more easily the equivalence of wine terms in Spanish. Firstly, we delve into the main word-formation processes from a theoretical point of view: compounding and derivation. Later on, we compile a text corpus made up of texts belonging to enotourism and we proceed to extract all wine terminology. Subsequently, we analyze if composition or derivation have intervened in the formation of the selected terms and we offer their equivalence in Spanish. In

this way, we demonstrate the importance and productivity of compounding and derivation in the creation of wine terminology in German within enotourism and how knowing these processes helps the translator to translate such terminology.

Keywords: translation; wine terminology; word-formation processes; enotourism; compounding; derivation.

1. Introducción

En el presente estudio abordaremos la traducción de textos enoturísticos, más concretamente, analizaremos la terminología vitivinícola presente en este tipo de textos y examinaremos la presencia o no presencia de los procesos de formación de palabras en la creación de la terminología empleada. De esta forma pretendemos ofrecer un recurso terminológico —glosario bilingüe— que facilite la traducción DE-ES de estos textos, además de proponer una posible estrategia que ayude a su traducción. Para ello, escogeremos como corpus de referencia la web de turismo de una de las denominadas «ciudades del vino» de Alemania —nos referimos a Müllheim— y el apartado que esta dedica al turismo del vino, también conocido como enoturismo o turismo enológico. Para comenzar, analizaremos el concepto de enoturismo y la situación de este sector en nuestro país. De esta forma, conocemos en qué consiste esta rama del turismo y podemos comprobar si es rentable, lo cual es necesario saber si vamos a analizar los textos emanados de esta actividad. Una vez aclarado este concepto, procederemos a analizar cómo traducir la terminología de los textos enoturísticos del alemán al español, siendo esta terminología uno de los principales escollos que plantea la traducción de este tipo de textos, más aun, cuando apenas existen recursos y herramientas de carácter bilingüe alemán-español que abarquen este campo de especialidad. En nuestro trabajo partimos de la hipótesis de partida establecida por Ramírez Almansa (2015), el cual manifiesta que, ante la inexistencia o número reducido de recursos y herramientas terminológicas bilingües, el conocimiento de los procesos de formación de palabras (composición y derivación) en lengua alemana ayuda al traductor a dividir el término en las diferentes unidades que lo componen y de esta forma es capaz de descifrar por separado el significado de cada una de ellas. Así, le es posible al traductor conocer con exactitud a qué se refiere el término en sí en alemán y, a su vez, le posibilita establecer la equivalencia del término en español, sin olvidar que para ello es

necesario contar con un conocimiento profundo del campo vitivinícola en español. Por otro lado, Varela-Salinas (2001) también destaca que dentro del lenguaje vitivinícola en lengua alemana y, ante el reducido número de recursos bilingües, existe una serie de afijos y otras unidades bastante recurrentes y productivas que en este campo temático aportan un valor o carga semántica concreta, lo cual, como traductores de terminología vitivinícola alemán-español nos es de gran utilidad y arroja luz sobre lo provechoso que es prestar atención a los procesos de creación terminológica del alemán enmarcados en el sector vitivinícola. Por ello, en nuestro estudio establecemos los presupuestos generales de los principales procesos de formación de palabras en lengua alemana (composición y derivación) para posteriormente analizar la terminología vitivinícola de textos reales sobre enoturismo escritos originalmente en dicha lengua con el fin de comprobar si nuestra hipótesis de partida se cumple y si es de utilidad el conocimiento de los procesos mencionados en lengua alemana para la traducción de la terminología vitivinícola presente en los textos enoturísticos.

2. El concepto de enoturismo, su situación en España e importancia de la traducción

En primer lugar, estimamos oportuno definir qué es el enoturismo. Según la Escuela de Organización Industrial (EOI) este tipo de turismo está aún desarrollándose en España y hoy en día no contamos con una definición oficial. No obstante, la EOI propone como definición la ofrecida por el proyecto europeo *Vintur*: «En un sentido amplio, el turismo del vino contempla todas las actividades y recursos turísticos y de ocio y tiempo libre relacionadas, de forma directa o indirecta, con las culturas, materiales o inmateriales, del vino y gastronomía autóctona de un territorio vitivinícola.». Por otro lado, Esteban Curiel (2015) titula su libro *Turismo gastronómico y enológico*, lo que pone de relieve la estrecha relación entre el enoturismo y el turismo gastronómico, al igual que lo hace también la definición del proyecto *Vintur*. Por este motivo, concebimos el enoturismo como un subtipo del turismo gastronómico que el INE define en su glosario como «Turismo cuya motivación principal sea de tipo culinario, como experimentar la gastronomía de determinada región, visitar determinado restaurante, catas, rutas gastronómicas, etc.». Entre las principales actividades del enoturismo están las visitas a las bodegas en las que se

explica al enoturista el proceso de elaboración del vino; degustación de los caldos producidos en la bodega; comidas y cenas con maridaje; cursos de cata; almuerzos o cenas en la propia bodega; visita a museos del vino; exposiciones, espectáculos de música y de otras artes escénicas realizados en la propia bodega; rutas de vinos y tapas en los barrios más típicos de las ciudades o paseos por los viñedos a pie, en bicicleta o a caballo. Si analizamos las actividades propias del enoturismo queda patente de nuevo la conexión entre el turismo gastronómico y el enoturismo al estar en ambos presente el componente relacionado con la gastronomía.

Por otro lado, si analizamos el sector del enoturismo en España no podemos olvidar mencionar la Asociación Española de Ciudades del Vino (ACEVIN)¹ fundada en 1994, entre cuyos objetivos están la potenciación del sector agrario y su industria; la planificación urbanística de las ciudades enoturísticas; la creación de instrumentos de promoción local y de diversificación de la actividad económica o la potenciación de la cultura y turismo vitivinícola. ACEVIN, además de sumar una nueva denominación para referirnos al enoturismo —turismo vitivinícola—, pretende contribuir al desarrollo de este sector. Asimismo, gracias a ACEVIN conocemos los datos del enoturismo en España durante el pasado año 2014, periodo en el que el turismo enológico confirma su tendencia al alza en nuestro país acumulando un total de 2 124 229 visitantes en bodegas, lo que supone un aumento del 25,75% respecto al año anterior. Las rutas más visitadas han sido la Ruta del Vino y el Cava del Penedès Enoturisme Penedès y las Rutas del Vino y Brandy del Marco de Jerez. En términos económicos el informe de ACEVIN recoge que el volumen total de negocio del sector asciende a 42 542 858,80 euros, una cifra económica nada desdeñable que deja claro que el enoturismo en España es más que rentable. Además de los beneficios económicos que aporta el enoturismo es importante subrayar el hecho de que este sector está viviendo un periodo de crecimiento, el cual a su vez se ve reforzado por el apoyo y el trabajo de instituciones como ACEVIN. En este punto de nuestro estudio estimamos pertinente resaltar las palabras de Kelly (1997: 34):

Tourism (in the widest sense) is a sector in which a great deal of translation work is carried out. It is often the case

¹ Para más información consultar <https://www.acevin.es/asociacion>

that visitors to a town, region or country receive their first impression from a translation of some sort, be it a tourist brochure, an information leaflet, a sign or a guidebook. [...] It is true that tourist texts often do require considerable “adaptation,” situating the activity of tourist translation close to that nebulous border existing in theory between translation and rewriting [...]. The ideal solution would perhaps be to produce specific texts for each target culture.

Kelly en su trabajo manifiesta que una buena traducción dentro del sector turístico y, por ende, en el del enoturismo, es un elemento que desempeña un papel fundamental en la imagen que el turista se crea sobre el país o lugar que va a visitar al ser las webs, folletos, etc. la primera información que lee y recibe. Por esta razón, una traducción de calidad redundará de manera positiva en la evolución del sector enoturístico español, donde nosotros como traductores podemos contribuir a su impulso y patrocinio poniendo a disposición de los agentes implicados en dicho sector la traducción de sus contenidos como herramienta que favorezca su internacionalización y progreso.

3. Los procesos de formación de palabras en lengua alemana: composición y derivación

En esta parte de nuestro trabajo abordaremos los procesos de formación de palabras en lengua alemana, más concretamente la derivación y la composición, como paso previo a la extracción y análisis de la terminología vitivinícola.

3.1. La derivación

Este proceso consiste en unir un morfema fundamental o libre o bien una serie de este tipo de morfemas junto con un morfema ligado de formación. De acuerdo con la posición en la que se encuentren los morfemas podemos diferenciar varios tipos de morfemas ligados de formación: prefijos, infijos, sufijos, circunfijos y transfijos. También, existe la posibilidad de que un derivado —palabra producto de un proceso de derivación— haya experimentado más de una modificación, lo que nos lleva a distinguir entre derivados de primer grado (*nötig* > *nötigen*), si solo ha sufrido una

modificación; derivados de segundo grado, si ha experimentado dos (*nötig* > *nötigen* > *benötigen*) y así sucesivamente. Por otro lado, en los procesos de derivación las categorías léxicas que participan en este proceso son el verbo, el sustantivo y el adjetivo, lo que hace que cualquiera de estos tres tipos de palabras ostente el estatus de categoría de partida (la original) o de categoría de llegada (la de la palabra derivada en sí). En base a esto y tomando como referencia la obra de López-Campos (2004: 54) podemos encontrar verbos deadjetivos creados a partir de un adjetivo (*verunsichern*), etc., lo que nos lleva a establecer siguiente clasificación:

- a) Deadjektivische Verben: *verunsichern*, *veruntreuen*, etc.
- b) Deadjektivische Substantive: *Härte*, *Länge*, etc.
- c) Desubstantivische Verben: *frühstücken*, *beflaggen*, *betreuen*, etc.
- d) Desubstantivische Adjektive: *blumig*, *einflussreich*, etc.
- e) Deverbative Substantive: *Alterung*, *Lösung*, etc.
- f) Deverbative Adjektive: *sparsam*, *erheblich*, etc.
- g) Desubstantivische Substantive: *Menschheit*, *Freundschaft*, *Briefchen*, etc.
- h) Deadjektivische Adjektive: *kleinlich*, *süßlich*, etc.
- i) Deverbative Verben: *säuseln*, *hüsteln*, *lächeln*, etc.

Dentro del proceso de derivación podemos discernir entre:

- A) Derivación verbal: en lengua alemana el verbo suele estar formado por un morfema fundamental modificado mediante un morfema ligado de formación u otros morfemas fundamentales o libres, estando todos ellos relacionados a través de procedimientos derivativos, o bien mediante el empleo de morfemas ligados de relación a través de procesos de flexión verbal. La derivación del verbo en lengua alemana, por lo general, se lleva a cabo mediante prefijación (*aufsagen*, *urteilen*, *demaskieren*), circunfijación (*bevollmächtigen*, *erkunden*), infijación (*verunehren*) y sufijación (*kräftigen*, *informieren*, *häufeln*), aunque la forma más común es la prefijación.
- B) Derivación nominal: los sustantivos creados por derivación en alemán, generalmente, están formados por un morfema

fundamental modificado mediante morfemas ligados de formación a través de la derivación de un morfema fundamental o libre vinculado a través de procesos de composición o bien por el empleo de morfemas ligados de relación aplicando la flexión nominal. La derivación nominal suele llevarse a cabo desde la propia categoría del sustantivo, pero puede también producirse en otras categorías con significado pleno como verbos, adjetivos, adverbios o pronombres. Dentro de la derivación nominal podemos encontrar también la nominalización de adjetivos (*gut* > *Das Gute*), verbos (*lesen* > *das Lesen*) y derivaciones de participio (*reisend* > *der Reisende*) y participio de pasado (*geliebt* > *der Geliebte*). La afijación (prefijos, sufijos, circunfijos e infijos) es el mecanismo mediante el cual se ejecuta la derivación nominal.

- C) Derivación adjetiva: los adjetivos creados por derivación en lengua alemana suelen estar formados al menos por un morfema fundamental (núcleo) y por uno o varios morfemas de formación o morfemas ligados de relación relacionados con las categorías gramaticales propias del adjetivo. La derivación adjetiva se lleva a cabo en la misma categoría del adjetivo o desde otras categorías con significado pleno. El mecanismo más común para la creación de adjetivos derivados es la afijación y entre los afijos más comunes podemos destacar sufijos como /bar/, /en/, /er/, /haft/, /ig/, /isch/, /lich/, /reich/, /voll/, /los/; prefijos como /un/, /a/, /an/, /anti/, /in/, /pseudo/ o la toponimia con el sufijo /er/.

3.2. La composición

La composición es un proceso en el que se produce la unión, como mínimo, de dos morfemas fundamentales o libres. Dentro del alemán podemos distinguir entre:

- A) Composición copulativa (*Kopulativkomposita*): este tipo de composición se materializa mediante una unión de tipo paratáctico —mediante coordinación o yuxtaposición— entre palabras que ostentan la misma categoría léxica. Los elementos que entran en juego en la composición copulativa son, al menos, dos y ambos son

igualmente importantes al proporcionar información funcional y semántica.

- B) Composición determinativa (*Determinativkomposita*): este tipo de composición consiste en una unión de tipo hipotáctico —mediante subordinación— de, como mínimo, dos elementos: la palabra fundamental y la palabra determinante. La palabra determinante (*Bestimmungswort*) es el primero de los formantes del compuesto (*Kompositum*) y se encarga de proporcionar las características morfológicas del compuesto (género, número, caso, categoría gramatical y caso); por otro lado, la palabra fundamental (*Grundwort*) es el segundo formante y al igual que el primer formante aporta significado semántico al compuesto, pero no aporta significado morfológico al compuesto.

4. Análisis de la terminología vitivinícola de los textos enoturísticos

En esta parte de nuestro trabajo analizaremos la terminología vitivinícola presente en los textos enoturísticos. Como ya hemos mencionado con nuestro estudio queremos comprobar, en primer lugar, si los procesos de formación de palabras están presentes en la terminología vitivinícola de los textos enoturísticos, además pretendemos aportar una estrategia que ayude a la traducción de esta terminología, máxime cuando el número de recursos bilingües disponibles es bastante limitado.

Asimismo, en lo concerniente a la terminología empelada en el enoturismo presuponemos que este se trata de un ámbito donde hay presencia de un lenguaje especializado enmarcado una situación comunicativa con temática y usuarios determinados, por lo que dicho campo —el enoturístico— cumpliría con los requisitos que Cabré (1993: 39) defiende que un lenguaje especializado debe reunir. No obstante, debemos destacar que el lenguaje empleado en los textos enoturísticos se diferencia de otros lenguajes especializados como, por ejemplo, el jurídico, en el hecho de que este está presente en el ámbito turístico con el fin de proporcionar información y contribuir a la promoción del enoturismo, por lo que su densidad terminológica será menor que la del lenguaje empleado en una comunicación de experto a experto. De acuerdo con Cabré (1993: 156) esto

hace que el lenguaje presente en los textos enoturísticos comparta parte de su léxico con la lengua general. Asimismo, el léxico situado en la frontera entre la lengua general y el lenguaje especializado se trata de léxico semiespecializado. Igualmente, es importante recalcar que esto no significa que el lenguaje empleado en los textos enoturísticos no sea un lenguaje con entidad propia que no presenta ninguna dificultad, dado que este es un lenguaje monorreferencial, cuya traducción es aún más compleja cuando no se dispone de recursos o herramientas para ello como es el caso.

4.1. Compilación del corpus, vaciado y análisis de la terminología y su traducción

Antes de proceder a la extracción y análisis de la terminología es necesario establecer cuál es nuestro corpus de trabajo. Como ya hemos adelantado, este se trata de la web de turismo de la ciudad de Müllheim y las diferentes pestañas que se dedican al enoturismo, por lo que el corpus se conforma de textos digitales reales escritos originalmente en lengua alemana. Más concretamente, la web dedica nueve pestañas al enoturismo cuya información está recogida para su consulta en el Anexo I. Una vez establecido el corpus procedemos a extraer toda la terminología vitivinícola —tanto la creada mediante composición y derivación como aquella en la que estos procesos no han intervenido—, posteriormente, analizaremos si en los términos seleccionados han intervenido cualquiera de los mecanismos de creación terminológica mencionados para establecer así qué proceso ha intervenido y qué frecuencia de uso tiene en la terminología vitivinícola de los textos enoturísticos. Finalmente, ofrecemos la equivalencia de la terminología extraída en lengua española. Para reflejar este triple proceso de la forma más clara hemos decidido elaborar una tabla donde se recoja esta información, se trata de la Tabla 1:

Tabla 1: Extracción terminológica, análisis y equivalencia de la terminología en español.

Término DE	¿En la creación del término ha intervenido algún proceso de creación de palabras? En ese caso, ¿Cuál?	Equivalencia ES
Temperaturzähler	sí, composición determinativa + derivación nominal	medidor de temperatura
Ableger	sí, derivación nominal	acodo; margulido, margullido; mugrón
Abstich	sí, derivación nominal	descubado; trasiego
Ackerbau	sí, composición determinativa	agricultura
Anpflanzung	sí, derivación nominal	cultivo; plantación
aromatisch	sí, derivación adjetiva	aromático
Aroma	no	aroma
aufblättern	sí, derivación verbal	floreecer
Auge	no	yema
Austrieb	sí, derivación nominal	brotación; germinación
Beerchen	sí, derivación nominal	los frutos o las uvas más pequeñas; pequeños frutos o uvas
Bestäubung	sí, derivación nominal	polinización
biologisch	sí, derivación adjetiva	biológico
Blütenstand	sí, composición determinativa	inflorescencia
Geschein	no	inflorescencia
Boden	no	suelo
Bodenpflegemaßnahme	sí, composición determinativa	medidas para el cuidado del suelo
Burgundersorte	sí, composición determinativa	de tipo borgoña
einkellern	sí, derivación verbal	embodegar
Einzelblüten	sí, composición determinativa	(primeras) flores
Einzelhandel	sí, composición determinativa	comercio al por menor; comercio minorista
erfrieren	sí, derivación verbal	congelarse; helarse
Erntehelfer/-innen	sí, composición determinativa + derivación nominal	jornalero/a

Ertrag	no	cosecha
Fass	no	tonel; bota
Feinhefe	sí, composición determinativa	lía fina
Feuchtigkeit	sí, derivación nominal	humedad
Flaschenabfüllung	sí, derivación nominal + composición determinativa	embotellado; embotellamiento
Fremdenverkehrslandschaft	sí, composición determinativa	paisaje turístico
Frostschutzsystem	sí, composición determinativa	sistema de protección contra la helada
Fruchtansatz	sí, composición determinativa	cuajado
fruchtig	sí, derivación adjetiva	afrutado
Gärung	sí, derivación nominal	fermentación
gehaltvoll	sí, derivación adjetiva	lleno
Genussreise	sí, composición determinativa	viaje de / por placer
geschmeidig	sí, derivación adjetiva	suave
Gewölbekeller	sí, composición determinativa	bodega abovedada
Gründecke	sí, composición determinativa	capa o manto verde
Gutedelrebe	sí, composición determinativa	cepa chassela o gutedel
Hefe	no	lavadura
Höhepunkt	sí, composición determinativa	punto óptimo de maduración
Holzerstörend	sí, composición determinativa + derivación nominal	que destruye o destroza la madera
Jungwein	sí, composición determinativa	vino joven
Kellermeister/-innen	sí, composición determinativa	bodeguero/a ; jefe/a o capataz de bodega
knackig	sí, derivación adjetiva	crocante
Knospenschwellen	sí, composición determinativa	aumento, desarrollo o crecimiento de las yemas
Kulinarik	sí, derivación nominal	arte culinario; culinaria
Kulturlandschaft	sí, composición determinativa	panorama o escenario cultural
ländlich	sí, derivación adjetiva	rural; del campo; rústico

Landwirt/-innen	sí, composición determinativa	agricultor/a
Laubarbeit	sí, composición determinativa	labores de foliación
Morgennebel	sí, composición determinativa	niebla matutina
Müller-Thurgau	sí, composición copulativa	uva müller-thurgau o rivaner
Nasskalt	sí, composición determinativa	frío y húmedo
Obstgarten	sí, composición determinativa	huerto de fruta
Oenologie	sí, derivación nominal	enología
oenologisch	sí, derivación adjetiva	enológico
organisch	sí, derivación adjetiva	orgánico; ecológico; bio
Pheromonkapsel	sí, composición determinativa	cápsula de feromona
Pilzkrankheit	sí, composición determinativa	enfermedad fúngica
Qualitätssiegel	sí, composición determinativa	sello de calidad
Qualitätsstandards	sí, composición determinativa	estándares de calidad
Qualitätsstufe	sí, composición determinativa	nivel de calidad
Qualitätszertifizierung	sí, composición determinativa	certificación de calidad
raffiniert	sí, derivación adjetiva	sofisticado, refinado, fino
Raubmilben	sí, composición determinativa	ácaros edáficos (de tipo mesostigmata)
Rebberg	sí, composición determinativa	viña; viñedo
Rebblüte	sí, composición determinativa	floración de la vid
Rebe	no	vid; cepa
Rebenschneiden	sí, composición determinativa	poda de la vid
Rebfläche	sí, composición determinativa	terreno de o en vid; viña
Reblaus	sí, composición determinativa	filoxera
reblauswiderstandsfähig	sí, composición determinativa +	con resistencia a la filoxera; resistente a la

	derivación adjetiva	filoxera
Rebreihe	sí, composición determinativa	líneo / hilera
Rebsamen	sí, composición determinativa	pepita
Rebschule	sí, composición determinativa	escuela de la vid
Rebsorten	sí, composición determinativa	variedad de la vid
Rebstock.	sí, composición determinativa	cepa; vid
Reifeprozess	sí, composición determinativa	proceso de maduración
Reinheit	sí, derivación nominal	pureza
Rosenduft	sí, composición determinativa	aroma a rosas
Säure	no	ácido
Säureabbau	sí, composición determinativa	fermentación maloláctica
Schnitt	sí, derivación nominal	poda
Schnittwunde	sí, composición determinativa	herida de la poda
Wasserschoss	sí, composición determinativa	chupón
Selbstbefruchtung	sí, composición determinativa + derivación nominal	(auto)fructificación
sichtbar	sí, derivación adjetiva	despejado
Spross	no	brote
Rebstock	sí, composición determinativa	cepa; vid
Tragholz	sí, composición determinativa	sarmiento resultante tras la poda de rejuvenecimiento; madera de rejuvenecimiento
Traube	no	uva
Traubenreife	sí, composición determinativa	madurez de la uva
Traubenzone	sí, composición determinativa	zona (de cultivo) vitícola
Traubenzucker	sí, composición determinativa	azúcar de la uva
Trieb	no	pámpano

Triebspitzen	sí, composición determinativa	extremo o final del pámpano
Triebwachstum	sí, composición determinativa	crecimiento o desarrollo del pámpano
vollreif	sí, derivación adjetiva	bien u óptimamente maduro
Wachstum	no	crecimiento; desarrollo
Wanderfreunde	sí, composición determinativa	amantes del senderismo
Weinbau	sí, composición determinativa	viticultura
Weinbauer/-innen	sí, composición determinativa + derivación nominal	viticultor/a
Weinbaugebiet	sí, composición determinativa	región vinícola; zona vinícola; región de cultivo de vino; zona de cultivo de vino
Weinbauinstitut	sí, composición determinativa	instituto del vino
weingaulich	sí, composición determinativa + derivación adjetiva	vitícola; perteneciente o relativo a la viticultura
Weinbauverein	sí, composición determinativa	asociación de viticultores
Weinbauversuchsstation	sí, composición determinativa	unidad de investigación en vitivinicultura
Weinberg	sí, composición determinativa	viña; viñedo
Weingut	sí, composición determinativa	propiedad vitícola
Weingutsbesitzer /-innen	sí, composición determinativa	dueño/a de propiedad vitícola; propietario/a vitícola; propietario/a de vid o viña
Weinhandel	sí, composición determinativa	comercio del vino; comercio vinatero
Weinhandelsfamilie	sí, composición determinativa	familia de comerciantes vinateros, del vino o vitícolas
Weinkolleg	sí, composición determinativa	escuela o aula del vino
Weinlandschaft	sí, composición determinativa	paisaje vitivinícola

Weinlese	sí, composición determinativa	vendimia
Weinlesegeschirr	sí, composición determinativa	arros o indumentario de / para la vendimia
Weinmarkt	sí, composición determinativa	mercado del vino
Weinqualität	sí, composición determinativa	calidad del vino
weinsprachlich	sí, composición determinativa + derivación nominal	del lenguaje del vino; perteneciente o relativo al lenguaje del vino
Weinstock	sí, composición determinativa	cepa
Weintourismus	sí, composición determinativa	enoturismo; turismo del vino; turismo enológico; turismo vitivinícola
weintouristisch	sí, composición determinativa + derivación nominal	enoturístico
Weinveranstaltung	sí, composición determinativa	evento o actividad del vino
Winterruhe	sí, composición determinativa	reposo (vegetativo) invernal o de invierno
Winterschlaf	sí, composición determinativa	reposo de la vid invernal
Winzer	sí, derivación nominal	viticultor
Winzerfamilie	sí, derivación nominal + composición determinativa	familia de viticultores
Winzergenossenschaft	sí, derivación nominal + composición determinativa	cooperativa de viticultores
Wurzel	no	raíz
Zuckergehalt	sí, composición determinativa	contenido de azúcar

Tal y como podemos ver en la Tabla 1, la extracción terminológica ha dado como resultado la selección de un total de 131 términos, dentro de estos podemos encontrar casos en los que los procesos de formación de palabras no han intervenido en su creación y otros en los que sí. Concretamente, de toda la terminología vitivinícola extraída y analizada tan solo hay 14 términos en los que en su formación no haya intervenido ningún

proceso de composición o derivación. Por lo tanto, tenemos 117 términos vitivinícolas en los que sí han intervenido estos procesos. El mecanismo más frecuente ha sido la composición que ha dado lugar a 89 de los términos examinados frente a la derivación que ha creado 28 términos. En lo referente a los tipos de composición debemos manifestar la importancia de la composición determinativa que de 89 términos está presente en 88, por lo que la determinación copulativa tan solo ha producido un término. Igualmente, es importante subrayar que la composición determinativa ha actuado como único proceso en la formación de 76 términos, en 10 casos esta se ha combinado con la derivación nominal y en dos casos con la derivación adjetiva. Tampoco podemos olvidar señalar la gran productividad de palabras como *Wein* o *Reb(e)* que están presentes en 24 y 14 términos compuestos respectivamente. Por otro lado, al analizar la presencia de la derivación, esta ha creado 40 términos, de los cuales 12 —como ya hemos puesto de relieve al hablar de los resultados de la composición— han sido formados junto con la composición determinativa. Por ello, tenemos 28 términos en los que la derivación es el único proceso presente en su creación; si diferenciamos entre los distintos tipos de derivación, la más frecuente ha sido la nominal con 13 casos, seguida muy de cerca de la derivación adjetiva con 12 casos y, en último lugar, se encuentra, con una gran diferencia respecto a la derivación adjetiva y nominal, la derivación verbal que ha dado lugar a solo tres términos. Asimismo, dentro de la derivación se ha advertido la presencia de derivados de segundo grado, es decir, términos que han sufrido más de una modificación, como, por ejemplo, *aufblättern* o *ableger*. También es reseñable el sufijo /ung/ en la derivación que ha intervenido en la creación de siete de los 23 sustantivos en los que ha intervenido este proceso.

Conclusiones

Tras analizar los resultados de nuestro análisis podemos afirmar, en primer lugar, que los procesos de formación de palabras son bastante frecuentes en la terminología vitivinícola usada en los textos enoturísticos al participar estos en la creación de 117 términos frente a 14 términos en los que no están presentes dichos procesos. Este dato nos permite afirmar que se cumple nuestra hipótesis de partida: los procesos de creación de palabras son productivos y recurrentes en la terminología vitivinícola de los textos

enoturísticos en alemán. A su vez, el conocimiento de estos facilita al traductor encontrar la equivalencia del término en español tal y como hemos podido comprobar nosotros mismos en el proceso de proporcionar la traducción de la terminología del alemán al español. Esta metodología nos sirve como estrategia a la hora de sortear la ausencia de recursos terminológicos bilingües alemán-español centrados en el campo vitivinícola. Asimismo, no podemos olvidar destacar la importancia y potencial de la composición determinativa que participó en la creación de más de la mitad de los términos analizados (88 casos de un total de 131). Este tipo de composición incluso se combina con otros procesos como la derivación nominal o adjetiva para la creación de nuevos términos vitivinícolas, lo que nos lleva a determinar que dentro del campo abordado los diferentes procesos de formación de palabras también pueden combinarse entre sí para la creación de nuevas unidades. Igualmente, debemos mencionar formantes, tales como *Wein* o *Reb(e)* por su productividad en el campo de la composición determinativa en particular y de la terminología vitivinícola en general. Si seguimos analizando los términos desde su significado podemos también ratificar que como presuponíamos en el lenguaje vitivinícola de los textos enoturísticos existe cierta influencia de la lengua general dado el uso de unidades coincidentes de esta con el lenguaje especializado del vino (*Weinstock*, *Rebstock*, *fruchtig*), estos términos podríamos denominarlos como semiespecializados. Asimismo, hemos hallado términos con un nivel de especialización más alto (*Säureabbau*, *Raubmilben* o *Reblaus*), lo que demuestra que el lenguaje vitivinícola cumple los requisitos para ser considerado un lenguaje especializado. Por último, estimamos oportuno destacar que estudios más amplios y en otros campos en los que el lenguaje vitivinícola esté presente deben llevarse a cabo para comprobar si la tendencia que hemos descubierto en nuestro trabajo —importancia de los procesos de formación de palabras en el lenguaje vitivinícola, en especial la composición determinativa— se repite en otros contextos, así como para demostrar si la utilidad de la estrategia que proponemos para la traducción de la terminología vitivinícola sigue siendo válida cuando esta terminología está enmarcada en otro contexto que no sea el enoturístico.

Referencias bibliográficas

- Cabré, M. T. (1993). *La terminología: teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Empuries.
- Escuela de Organización Industrial (EOI). (15 agosto de 2015). Turismo del vino o "enoturismo" en Turismo. Recuperado de https://www.eoi.es/wiki/index.php/Turismo_del_vino_o_%22enoturismo%22_en_Turismo
- Esteban Curiel, J. (2015). *Turismo gastronómico y enológico*. Madrid: Dykinson.
- Instituto Nacional de Estadística (INE). (10 de agosto de 2015). Glosario de conceptos. Turismo enológico. Recuperado de <https://www.ine.es/DEFine/es/concepto.htm?c=5338&op=16029&p=2&n=20>
- Kelly, D. (1997). The translation of texts from the tourist sector: textual conventions, cultural distance and other constraints, *TRANS*, 2, 33-42
- Ramírez Almansa, I. (2015). *Wortbildung y Traducción (Alemán-Español)*. Estudio aplicado al Léxico vitivinícola. (Trabajo Fin de Grado, Universidad de Córdoba).
- Rutas Vinodespaña. (21 de julio de 2015). El informe 2014 de ACEVIN sobre visitas a bodegas asociadas a Rutas del Vino de España confirma la tendencia en alza del enoturismo. Recuperado de <https://www.wineroutesofspain.com/ver/3675/El-informe-2014-de-ACEVIN-sobre-visitas-a-bodegas-asociadas-a-Rutas-del-Vino-de-Espa%C3%B1a-confirma-la-tendencia-en-alza-del-enoturismo.html>
- Varela-Salinas, M. J. (2001). *El léxico especializado de la vinificación. Elaboración y análisis de una herramienta terminográfica para su traducción español-alemán*. (Tesis Doctoral, Universidad de Málaga).

Anexo 1

Textos que conforman el corpus de textos en alemán

Texto 1. Dr. Adolph Blankenhorn. Ein Pionier des deutschen Weinbaus.

Recuperado de <https://www.muellheim-touristik.de/Wein/Dr.-Adolph-Blankenhorn>

Texto 2. Reblagen. Recuperado de <https://www.muellheim-touristik.de/Wein/Reblagen>

Texto 3. Rebsorten. Bekannte und neue Rebsorten im Markgräflerland.

Recuperado de <https://www.muellheim-touristik.de/Wein/Rebsorten>

Texto 4. Markgräfler Weinkolleg. Recuperado de <https://www.muellheim-touristik.de/Wein/Markgraefler-Weinkolleg>

Texto 5. Das Weinjahr. Ein Jahr im Weinberg - aus Sicht des Winzers.

Recuperado de <https://www.muellheim-touristik.de/Wein/Das-Weinjahr2>

Texto 6. Zeittafel. Die wichtigsten Ereignisse unserer Stadtgeschichte.

Recuperado de <https://www.muellheim-touristik.de/Wein/Zeittafel>

Texto 7. Die Müllheimer Weingastgeber. Recuperado de

<https://www.muellheim-touristik.de/Wein/Die-Muellheimer-Weingastgeber>

Texto 8. Weinveranstaltungen & Erlebnisse. Recuperado de

<https://www.muellheim-touristik.de/Wein/Weinveranstaltungen-Erlebnisse>

Texto 9. Winzergenossenschaften & Weingüter in Müllheim und unseren

Ortsteilen. Recuperado de <https://www.muellheim-touristik.de/Wein/Winzergenossenschaften-Weingueter>

Sumario

M. ^a CARMEN BALBUENA TOREZANO (Universidad de Córdoba) Frauenlied, Wechsel y Rollendichtung: <i>análisis del discurso femenino en el Minnesang temprano</i>	3
ÁNGELES GARCÍA CALDERÓN (Universidad de Córdoba) <i>El análisis de la ciencia por medio de la literatura: Newton interpretado por Voltaire</i>	19
CRISTINA HUERTAS ABRIL (Universidad de Córdoba) <i>Multilingualism in Tarantino's Inglorious Basterds. Difficulties and strategies for dubbing and subtitling</i>	37
ISIDORO RAMÍREZ ALMANSA (William Jewell College) <i>La traducción alemán-español de textos enoturísticos: análisis de la terminología vitivinícola y su traducción</i>	59