

# Estudios Franco-Alemanes

Revista Internacional de Traducción y Filología

ISSN: 2171-6633

## **DIRECCIÓN**

Manuela ÁLVAREZ JURADO – M.<sup>a</sup> del Carmen BALBUENA TOREZANO

## **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Blanca MERCK NAVARRO (Univ. Huelva) – Nicolás A. CAMPOS PLAZA (Univ. Murcia) – M.<sup>a</sup> José CHAVES GARCÍA (Univ. Huelva) – Ángeles GARCÍA CALDERÓN (Univ. Córdoba) – Vicente LÓPEZ FOLGADO (Univ. Córdoba) – Rafael LÓPEZ-CAMPOS BODINEAU (Univ. Sevilla) – Manuel MARCOS ALDÓN (Univ. Córdoba) – Hans-J. NIEDEREHE (Univ. Trier) – M.<sup>a</sup> del Mar RIVAS CARMONA (Univ. Córdoba) – Eva ZEUCH (Univ. Venezuela)

## **COMITÉ CIENTÍFICO Y ASESOR**

Carlos ALVAR EZQUERRA (Univ. Ginebra) – Claude LA CHARITE (Univ. du Québec)- Miguel AYERBE LINARES (Univ. País Vasco) – Vera E. GERLING (Univ. Düsseldorf) – Jean Philippe BEAULIEU (Univ. de Montréal)- Jordi JANE CARBO (Univ. Rovira i Virgili) – Francisco LAFARGA (Univ. Barcelona) – Francisco M. MARIÑO GÓMEZ (Univ. Valladolid) – Eva PARRA MEMBRIVES (Univ. Sevilla) – M.<sup>a</sup> Victoria UTRERA TORREMOCHA (Univ. Sevilla) – M.<sup>a</sup> José VARELA SALINAS (Univ. Málaga) – Miguel A. VEGA CERNUDA (Univ. Alicante) – Alicia YLLERA (UNED) – Pablo ZAMBRANO CARBALLO (Univ. Huelva) – Margarete ZIMMERMANN (Frankreich-Zentrum der FU Berlin)

## **SECRETARÍA DE REDACCIÓN**

Lucía RUBIANO NAVARRO

## **COORDINACIÓN DE RESEÑAS Y NOTAS**

José María CASTELLANO MARTÍNEZ – Cristina HUERTAS ABRIL

## **DISEÑO, MAQUETACIÓN Y MANTENIMIENTO DE PÁGINA WEB**

José Antonio LUQUE GONZÁLEZ

### **Envío de originales, suscripciones e intercambio:**

Estudios franco-alemanes. Revista de Traducción y Filología.

Campus de Rabanales, Edif. Gregor Mendel, C5

E-14071 Córdoba

[ff1aljum@uco.es](mailto:ff1aljum@uco.es) / [lr1batom@uco.es](mailto:lr1batom@uco.es)

**Estudios Franco-Alemanes**  
**REVISTA DE Traducción y FILOLOGÍA**

**VOLUMEN 1**  
**AÑO 2009**

**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA**

Filología y Traducción son dos disciplinas que, lejos de ser antagónicas, han de considerarse complementarias, en tanto que, si bien desde distintas perspectivas, ambas áreas de conocimiento estudian la lengua y la cultura de un determinado país. Con el objetivo de conjugar ambas ciencias nace la revista *Estudios Franco-Alemanes*. En el Departamento de Traducción e Interpretación, Lenguas Romances, Estudios Semíticos y Documentación de la Universidad de Córdoba el estudio desde un punto de vista filológico y/o traductológico es, pues, una constante en el desarrollo de las tareas docentes e investigadoras en cada una de las titulaciones en las que dicho departamento juega un papel importante –Filología Inglesa, Filología Hispánica, Ciencias de la Educación, Administración y Dirección de Empresas, Turismo, y, de reciente implantación, Traducción e Interpretación–. Por ello, contamos con revistas de marcado carácter filológico, y otras que abordan la traducción en general, y la literaria en particular.

La dirección de esta nueva publicación, que esperamos sea punto de encuentro para filólogos, traductores, intérpretes, terminólogos y especialistas de las distintas ramas del saber que confluyen en una u otra área de conocimiento, desea, con *Estudios Franco-Alemanes*, hacer realidad el interés que tenemos por la comparatística y el estudio de lenguas y culturas de ámbitos como el francés y el alemán. No es esta una cuestión banal o arbitraria, sino que, por el contrario, la revista encuentra su inspiración en la labor investigadora del Profesor Dr. Miguel Ángel García Peinado, impulsor de la Titulación de Traducción e Interpretación en la Universidad de Córdoba, y quien ha sabido inculcar, a lo largo de los años, la pasión por la literatura comparada y la traducción literaria a todos cuantos con él compartimos día a día nuestra labor docente e investigadora. Hemos, pues, de agradecerle que nos transmitiese con tan ferviente dedicación el maravilloso mundo de los estudios comparados, ya fuera desde una perspectiva literaria, filológica, lingüística, cultural o traductológica.

Con este mismo espíritu deseamos que *Estudios Franco-Alemanes*, de periodicidad anual, reúna las contribuciones de los especialistas dedicados al estudio de la lengua, la literatura, la historia, la cultura y la traducción en los ámbitos francés-alemán, francés-español y alemán-español. Serán bienvenidos, por tanto, trabajos que versen sobre cualquiera de los siguientes ámbitos: lenguajes especializados, lingüística contrastiva,

lingüística del corpus, literatura comparada y recepción literaria, traducción humanístico-literaria, traducción especializada, traducción audiovisual y localización, traducción y nuevas tecnologías, interpretación, lengua y cultura francesas, lengua y cultura alemanas, intermediación cultural, didáctica de la traducción y didáctica de lenguas con fines específicos, entre otros. Asimismo, también recogeremos en cada volumen reseñas de libros y de trabajos de investigación.

Ya sólo nos resta, nuevamente, dar las gracias a quienes han contribuido a que este primer número sea una realidad, al tiempo que invitar a cuantos especialistas e investigadores estudien cualquiera de los ámbitos señalados con anterioridad a publicar el resultado de sus investigaciones.

M<sup>a</sup>. del Carmen Balbuena Torezano / Manuela Álvarez Jurado

## Ellipse et périphrase allusive dans les *Epistres familiales* d'Hélisenne de Crenne

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU  
*Université de Montréal*  
jean-philippe.beaulieu@umontreal.ca

Fecha de recepción: 9 de marzo de 2009  
Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2009

**Abstract:** In comparison with the five invective letters forming the second section of the *Epistres familiales et invectives* published by Hélisenne de Crenne in 1539, the thirteen short familiar letters may not seem not as interesting at first, but reveal unexpected stylistic complexities. Indeed, numerous passages appear rather elliptical and allusive in their expression, much more so than in any of Hélisenne's writings. These referential shortcuts can be partly understood within the generic parameters of the *epistre familiere*, which postulates a somewhat close relationship between the correspondents, allowing a type of writing that is allusive in its style, if not in its content. The aim of this article is to understand the nature of these stylistic traits and the specific color they give to a genre known for its malleability.

**Key words:** Hélisenne de Crenne, French Literature, *Epistres familiales*.

**Résumé:** Lorsqu'on les compare aux cinq lettres invectives qui forment le deuxième volet du recueil d'*Epistres familiales et invectives* publié sous le nom d'Hélisenne de Crenne en 1539, les treize brèves lettres familières peuvent sembler simples au premier abord, mais se révèlent complexes sur le plan stylistique lorsqu'on les examine plus attentivement. En effet, de nombreux passages font appel à une écriture de nature elliptique et allusive qui ne se retrouve pas au même degré dans les autres ouvrages d'Hélisenne. De tels raccourcis référentiels peuvent se comprendre à la lumière des paramètres génériques de l'épître familière, qui postule un lien entre les correspondants permettant l'usage de sous-entendus et de périphrases. Cet article vise à éclairer la nature de ces traits stylistiques et à décrire la couleur particulière qu'elle confère à un genre réputé à la Renaissance pour sa plasticité.

**Mots-clés:** Épître familière ; Hélisenne de Crenne ; style elliptique ; périphrase allusive.

Conformément aux dispositions du genre dont elles se réclament, les treize épîtres familières qui forment le premier volet du recueil d'*Epistres familiares et invectives*, publié en 1539 sous le nom d'Hélisenne de Crenne, révèlent une épistolière dont l'aménité à l'égard de ses destinataires contraste avec le ton véhément qu'elle adopte dans les cinq épîtres invectives. En comparaison avec ces dernières, dont la rhétorique combative a piqué la curiosité des commentateurs<sup>1</sup>, les lettres familières d'Hélisenne n'ont suscité en elles-mêmes qu'un intérêt assez relatif jusqu'à tout récemment<sup>2</sup>. Je dois avouer pour ma part que, à l'exception de la treizième épître, ce groupe de lettres m'a paru sans grande surprise jusqu'au moment où j'ai entrepris de préparer, pour la collection « La cité des dames » (Publications de l'Université de Saint-Étienne), une version modernisée de l'ensemble des écrits attribués à Hélisenne, c'est-à-dire les *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* de 1538, les *Epistres familiares et invectives*, de même que le *Songe* de 1540<sup>3</sup>. De manière inattendue, les épîtres familières sont se sont révélées, à certains égards, la portion du corpus « hélisenien » la plus difficile à adapter, en raison d'un usage marqué de procédés relevant de l'ellipse et de la périphrase allusive. La présence de ces procédés a rendu nécessaire l'ajout, en note, de gloses ou de paraphrases explicatives de façon à éclairer les passages difficiles à déchiffrer même après la régularisation de la graphie et de la ponctuation, et pour lesquels de simples renvois au glossaire (qui se trouve à la fin de l'ouvrage) semblaient insuffisants. À la lumière d'observations issues de ce travail éditorial, j'aimerais proposer une amorce de réflexion sur la présence, dans l'écriture des épîtres familières, des procédés elliptiques qui rendent délicate la compréhension de passages comme celui de la septième épître, adressée par Hélisenne à Guisnor, et qui se lit ainsi dans la version des *Ceuvres de ma dame Helisenne* (Paris, Charles

<sup>1</sup> On consultera à ce sujet les travaux de Jerry C. Nash, en particulier «The Fury of the Pen : Crenne, the Bible, and Letter Writing», dans *Women Writers in Pre-Revolutionary France. Strategies of Emancipation*, Colette H. Winn et Donna Kuizenga (dir.), New York/Londres, Garland Publishing, 1997, pp. 207-225.

<sup>2</sup> Le récent collectif *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles* (Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004), comprend des articles sur les épîtres familières signés notamment par Catharine Randall, Luc Vaillancourt et Colette H. Winn.

<sup>3</sup> Cette intégrale des écrits «personnels» d'Hélisenne de Crenne (à l'exclusion de sa traduction des quatre premiers livres de l'*Énéide* parue en 1541) a été publiée en deux volumes, le premier comprenant les *Angoysses douloureuses* (2005), le second, les *Epistres* et le *Songe* (2008).

Langelier, 1543) ayant servi de texte de base : «O combien la divine clemence luy a esté favorable, qu'estant de ses illustrissimes vertus associée, a permis la dissolution de son corps». Si la translittération en français moderne s'effectue aisément («Oh, combien la divine clémence lui a été favorable, qu'étant de ses illustrissimes vertus associée, a permis la dissolution de son corps»), la présence de la formule périphrastique «la dissolution du corps» pour désigner la mort, de même que le raccourci que représente la proposition participiale, nécessitent cependant l'éclaircissement suivant que j'ai fait figurer en note: «la clémence divine lui a accordé de mourir au moment où elle possédait les plus hautes vertus»<sup>4</sup>.

\*\*\*

Généralement très brèves et, à une exception près, faciles à comprendre, les épîtres familières d'Hélisenne ont néanmoins appelé 62 paraphrases explicatives, tandis que, à volume à peu près égal, le groupe formé par les cinq épîtres invectives, plus érudites et de propos plus ambitieux, n'en ont nécessité que 30, tout comme le *Songe* allégorique de 1540 qui, en dépit de ses nombreuses références mythologiques et théologiques, n'en compte également que 30. Si l'on étend la comparaison aux *Angoysses douloureuses*, les 123 paraphrases que comptent les 334 pages de ce récit dans l'édition modernisée sont proportionnellement moins importantes que les 62 gloses que comportent les 45 pages des *Epistres familiares*. De ces observations statistiques découle un premier constat : dans ce groupe de lettres se trouvent non pas les idées les plus complexes et les développements les plus substantiels, mais le plus grand nombre de formulations sibyllines. Voyant là une belle occasion de faire en sorte que le travail éditorial nourrisse l'analyse, je me suis mis à réfléchir à ces difficultés ponctuelles sur lesquelles bute le lecteur moderne, et qu'il faut se garder d'imputer d'emblée à la maladresse de l'auteur ou à l'écart historique qui nous sépare des textes.

Au départ, je considérais les difficultés des *Epistres familiares* comme une conséquence des problèmes généraux que pose le style latinisant d'Hélisenne qui, à l'instar d'autres auteurs de l'époque comme Jean Lemaire

---

<sup>4</sup> Hélisenne de Crenne, *Les Epîtres familières et invectives ; Le Songe*, Édition de Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « La cité des dames », 2008, p. 43. Dorénavant, les références à l'édition modernisée des *Epistres familiares* seront indiquées par le sigle EF, suivis de la page et placés entre parenthèses dans le corps du texte.

de Belges (à qui elle emprunte d'ailleurs bon nombre de passages<sup>5</sup>), affectionne les formules complexes et les effets de subordination. Ce style, certains de ses contemporains, comme Claude Colet, le lui ont reproché<sup>6</sup>, mais divers commentateurs récents l'ont plutôt attribué à une stratégie visant à rendre ostentatoire la littérarité des textes et l'éloquence de leur auteure<sup>7</sup>. Au terme de mon travail de modernisation, j'ai constaté que le style en question est aisément reconnaissable, et ce, même dans la traduction des quatre premiers livres de l'*Énéide* publiée sous le nom d'Hélisenne en 1541. Il ne produit cependant pas les mêmes effets selon les genres où il se trouve déployé, ce qui nous engage à envisager le grand nombre de formules absconses des *Epistres familiares* comme une conséquence du choix générique qu'a effectué Hélisenne. On pourrait ainsi supposer que les obscurités de formulation du recueil correspondent à des références connues des seuls correspondants, en vertu de l'amitié qui les lie et qui s'exprime à travers la lettre familière<sup>8</sup>. Mais, à vrai dire, à part dans la treizième épître, qui illustre parfaitement cette hypothèse puisqu'elle n'est compréhensible que par la scriptrice et son destinataire, on trouve assez peu de passages suggérant une telle connivence référentielle. Les formules elliptiques ou périphrastiques semblent davantage relever de l'inflexion particulière que donne Hélisenne à la tonalité familière en la faisant glisser du côté de la lettre morale ou philosophique tributaire de la *contentio orationis*, c'est-à-dire d'une formalisation du discours épistolaire que Luc Vaillancourt a identifiée très judicieusement dans le chapitre qu'il consacre à Hélisenne dans son

<sup>5</sup> Au sujet des emprunts aux *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* de Lemaire de Belge, voir les notes de l'édition critique des *Angoysses douloureuses* préparée par Christine de Buzon (Paris, Champion, 1997), de même que celle du *Songe*, établie par les soins de Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (Paris, Champion, 2007).

<sup>6</sup> Dans l'épître qui clôt les *Œuvres* d'Hélisenne à partir de 1550, Claude Colet indique qu'il a corrigé « l'obscurité de beaucoup de termes, dont [Hélisenne] use en ses [compositions] », comme le lui ont signalé deux demoiselles qui, pour « en faire l'evidence en leur[ent] un grand nombre [d'obscurités] dedans deux ou trois de ses epistres » (*Œuvres de madame Helisenne de Crenne*, Paris, Etienne Grouleau, 1560, feuillet X vi v<sup>o</sup>).

<sup>7</sup> Voir les propos de Diane Desrosiers-Bonin au sujet de l'« esthétique de la *copia*, de l'*abundantia* et de la *diversitas* » qu'adopte Hélisenne : « L'architecture exégétique du *Songe* d'Hélisenne de Crenne », dans *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, op. cit., p. 250.

<sup>8</sup> Colette Winn, « "Ce lien si ferme et si puissant..." ». *Amicitia* et *consolatio* dans les *Epistres familiares* d'Hélisenne de Crenne (1539) », dans *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, op. cit., p. 214.

livre sur la lettre familière à la Renaissance<sup>9</sup>. Cette formalisation fait en sorte que le registre employé dans ces épîtres d'Hélisenne est moins familier que ce que laisse entendre la désignation du recueil, selon les pratiques et les concepts qui se répandent au cours des premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle. Si l'on examine attentivement le texte, les passages à gloser soutiennent en effet, par leur caractère emphatique et sentencieux, l'hypothèse de la *contentio orationis*, qu'il convient cependant de nuancer par le constat que le lien familial produit un effet sur la formulation qui est fort différent de celui des épîtres invectives, où la formalisation encore plus grande du discours produit paradoxalement un texte dont le sens est plus direct et explicite, du moins sur le plan stylistique<sup>10</sup>. Dans les épîtres familiales, la dimension axiologique du discours semble teintée par des effets d'atténuation qu'il faut attribuer à un souci de ménager le destinataire, d'où une énonciation elliptique ou allusive, l'interlocuteur se présentant non comme un adversaire qu'il faut réduire au silence (c'est le cas des épîtres invectives), mais comme un ami qu'il s'agit de convaincre avec ménagement d'amender sa conduite. Bien que généralement tributaires de cette volonté d'atténuation, les formules elliptiques ne se répartissent pas de façon uniforme dans le recueil, selon la nature du rapport épistolaire qu'établit Hélisenne avec son destinataire à travers le sujet traité : elles sont plus nombreuses dans les lettres 3, 4 et 7, liées à la consolation, et plus rares dans les lettres relatives à l'amour, qu'il s'agisse de le condamner (épîtres 5, 7 et 9) ou de le confesser (épîtres 10, 11 et 13), probablement parce que le caractère sentencieux de ce tout dernier groupe est moins marqué<sup>11</sup>. Mais lorsqu'il y est présent, on trouve le même type de formules elliptiques, comme si la compréhension de celles-ci reposait en partie sur une connaissance préalable des maximes

---

<sup>9</sup> Luc Vaillancourt dans *La lettre familière au XVI<sup>e</sup> siècle. Rhétorique humaniste de l'épistolaire*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 191-133.

<sup>10</sup> Nul n'oserait prétendre que la matière discursive du *Songe* est simple, surtout dans le dernier tiers de l'ouvrage où sont formulées de nombreuses considérations théologiques.

<sup>11</sup> Voici comment se répartissent les paraphrases (le chiffre entre parenthèse indique le nombre de gloses correspondant à chaque portion du texte) : Préambule (1) ; Épître 1, à une abbesse (3) ; Épître 2, à un parent (3) ; Épître 3, à une cousine (8) ; Épître 4, à Cornélio (6) ; Épître 5, à Galasie (3) ; Épître 6, à Méliadus (4) ; Épître 7, à Guisnor (9) ; Épître 8, à Clarice (3) ; Épître 9, à Clarice (2) ; Épître 10, à Galasie (6) ; Épître 11, à Galasie (3), Épître 12, à Quézinstra (2) ; Épître 13, « à un fidèle compagnon » (9).

qu'une simple répétition, aussi laconique soit-elle, suffit à réactiver. C'est l'impression que produit l'énoncé suivant :

Et pour ce, dérelingue [*délaisse*] le trop affectueux désir et fais que ton vouloir à celui d'autrui se conforme, considérant que, \*qui de conseil est pauvre, convient que de travail abonde [glose : \**qui ne bénéficie pas des conseils d'autrui connaîtra des soucis*]. (EF, p. 44)

Tirée de la huitième lettre (à Clarice), cette phrase affirme en premier lieu le caractère direct et personnalisé de son message par l'impératif « dérelingue », pour ensuite faire appel à une formule dont l'ellipse pronominale accentue le caractère impersonnel de maxime.

L'un des enjeux de ces lettres étant l'inscription de l'expérience personnelle dans la morale sociale, on constate ainsi souvent, dans la même phrase, un mouvement qui associe l'adresse au destinataire et un énoncé plus impersonnel, de nature parabolique, apparenté aux sentences publiées en recueil à l'époque<sup>12</sup>. C'est le cas de cet extrait de la quatrième lettre, adressée à Cornélio :

Toutefois, tu peux présupposer que le travail que pour ton infélicité je souffre n'est aucunement au tien équivalent [*comparable*], pource que l'on pourrait juger \*n'avoir comparaison le récit des persécutions à la personne étrange et le souffrir en la personne propre [glose : \**il n'y a pas de comparaison entre le récit des difficultés d'autrui et les souffrances que l'on éprouve soi-même*]. (EF, p. 29)

Ici, le rapport étroit et comparatif établi entre le *je* et le *tu* au début de la phrase donne lieu, dans la deuxième moitié de celle-ci, à une sentence au style que l'on peut qualifier d'hiératique en raison de son caractère serré et elliptique.

Dans certains cas, l'épistolière lie plus étroitement le destinataire à un énoncé moral, qui se trouve du fait même assoupli, conformément aux paramètres relationnels de l'épître familière. Voyons le passage suivant, tirée de la huitième lettre où, Hélienne, à défaut de pouvoir convaincre Clarice

<sup>12</sup> Comme les célèbres *Mots dorés de Caton* (dont le second livre fut publié en 1534 par Denis Janot, le premier éditeur d'Hélienne).

de délaisser l'amour sensuel, l'exhorte à dissimuler la conduite répréhensible, formulant ainsi un curieux accommodement didactique<sup>13</sup> :

Et pource que je crois qu'il n'est chose au monde qui plus autrui trompe qu'est feindre le contraire de ce que l'on veut, je t'exhorte de nier en apparence ce que plus affectueusement désireras, pour évader [*éviter*] que tu ne succombes en l'indignation \*de ceux lesquels par juste raison de toi à leur arbitrage peuvent faire [*\*des gens qui ont le droit de te soumettre à leur volonté*]. (EF, p. 45)

Notons que, contrairement à d'autres passages à gloser, la périphrase qui termine cet énoncé n'est pas impersonnelle, puisqu'elle n'affirme ni une vérité ni un lieu commun. Par son caractère indirect, elle semble plutôt vouloir atténuer l'évocation des dangers qui menacent Clarice, tout en affaiblissant la morale antérieurement professée, désormais mise entre parenthèses au nom de l'amitié.

Parmi les lettres consacrées aux questions amoureuses, seule la dixième épître familière comporte un nombre plus important de gloses, mais relativement courtes pour la plupart. Cette situation s'explique probablement par un désir de rendre moins directe la confession à laquelle Hélisenne se livre en déclarant éprouver une passion qu'elle avait antérieurement condamnée chez sa destinataire, Galasie, dans la cinquième lettre. Elle emploie ainsi des termes assez allusifs pour décrire sa situation, qui évoque celle du personnage d'Hélisenne dans le roman, tout en lui donnant une coloration allégorique qui annonce le *Songe*. Ainsi, dans l'extrait suivant, après avoir évoqué les effets de Fortune et de Jalousie, Hélisenne parle de Bon Espoir en suggérant de façon un peu compliquée un lien analogique avec la situation de Galasie :

\*Et t'assure que, n'était qu'en faisant mes plaintes et exclamations, Bon Espoir me vient à donner recordation de toi qui es parvenue à ce que tant affectueusement tu désirais, ne me pourrais aucunement consoler [glose :  
\*Et je t'assure que si, en réponse à mes plaintes, Bon Espoir ne

<sup>13</sup> A ce sujet, voir Jean-Philippe Beaulieu, « Didactisme et parcours discursif dans les *Epistres* d'Hélisenne de Crenne », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. XVIII, n° 2, 1994, p. 35.

*me rappelait que tu es parvenue à la satisfaction de ton désir,  
je demeurerais inconsolable*<sup>14</sup>. (EF, p. 51)

Au contraire du roman, la confession est ici mise sous le signe d'une retenue teintant l'ensemble de la lettre et produisant de discrets effets para ou périphrastiques qui, comme dans ce passage tiré de la même lettre, semblent assez pudiques par leur caractère allusif :

[...] et avec ce, sa modestie, grâce, faconde, bénignité et parfaite douceur \*me promettent une servitude merveilleusement fidèle [glose : \*sont la garantie d'un service amoureux hors du commun]. (EF, p. 50)

Cette façon discrète de désigner le sentiment amoureux prépare la lecture de la treizième lettre qui compte 9 gloses se répartissant sur 8 pages. Ce nombre plutôt élevé de gloses explicatives n'a rien de très surprenant, lorsqu'on considère qu'il s'agit d'une missive cryptique qui, comme l'annonce la rubrique-résumé faisant fonction de titre, est censément rédigée par Hélisenne au nom d'un ami pour n'être comprise que par le destinataire<sup>15</sup>. Si, comme j'ai cherché à le démontrer ailleurs, cette épître est en fait une lettre amoureuse travestie en lettre familière<sup>16</sup>, les formules absconses qu'on y trouve participent tout naturellement d'une dynamique de la dissimulation. La visée délibérative paraît masquée et les repères référentiels brouillés ; quoique les gloses qu'on y trouve participent d'une finalité différente de celle des lettres précédentes, elles n'en représentent pas moins le point culminant de la dynamique elliptique et périphrastique qui caractérise l'ensemble du recueil sur le plan du style. Si les difficultés semblent y être plus ponctuelles qu'ailleurs – elles ne nécessitent que de

<sup>14</sup> Anne Réach-Ngô (*La mise en livre des narrations de la Renaissance : Écriture éditoriale et herméneutique de l'imprimé*, thèse de doctorat, Paris IV-Sorbonne, 2005, p. 483) affirme d'ailleurs que ce passage renvoie « à l'abstraction et à la schématisation du *Songe* ».

<sup>15</sup> «Épître par Madame Hélisenne composée, laquelle elle fit à l'instance prière d'un gentilhomme qui très affectueusement aspirait de rendre certain de ses nouvelles un sien fidèle compagnon. Mais pource que la chose dont il le voulait avertir était digne d'être en perpétuel silence conservée, il requit qu'écrite fût si occultement qu'à nuls, excepté son compagnon, elle fût intelligible.» (EF, p. 58-59)

<sup>16</sup> Jean-Philippe Beaulieu, «Lettre de femme, voix d'homme? Jeux identitaires et effets de travestissement dans la treizième épître familière d'Hélisenne de Crenne», *Tangence*, n° 84, été 2007, p. 31-47.

brèves gloses –, elles n'en relèvent pas moins souvent, comme dans le passage suivant, des procédés sentencieux déjà décrits :

Toutefois, toi étant rempli d'urbanité, douceur et clémence, imiteras l'altissime roi de Perse, \*lequel plus promptement entendait à une bonne affection qu'à un commun effet [glose : \*lequel était mieux disposé à l'égard d'un bon sentiment que d'une action ordinaire]. (EF, p. 61)

Mais il importe surtout de signaler que ces passages s'inscrivent dans un ensemble complexe de procédés allusifs et de renvois mythologiques qui sont intelligibles en surface, mais dont le sens profond échappe au lecteur<sup>17</sup>. Mis sous le signe d'une familiarité marquée par la duplicité, le discours épistolaire se révèle certes moins anguleux que précédemment. L'épistolière y dispose de trois fois plus d'espace textuel que dans les autres lettres familières ; par conséquent, les développements y sont plus développés et soutenus, réduisant par le fait même les paraphrases à de simples éclaircissements. Bref, si cette lettre est plus sibylline que les précédentes quant à son contenu, elle est portée par un style moins anguleux ; elle annonce par sa longueur et son érudition, mais dans un tout autre registre, le développement soutenu qui caractérise les épîtres invectives.

Lorsqu'on parcourt l'ensemble du corpus hélisénien, on se rend compte que les aspérités stylistiques qu'on y relève sont souvent contrecarrées par la répétition d'éléments textuels, qui permet de confirmer ou d'explicitier le sens des passages difficiles<sup>18</sup>. Ainsi, la matière très répétitive de la première partie du roman, formée essentiellement par l'alternance entre espaces intérieur et extérieur, entre plaintes amoureuses pour soi et discours de déni pour les autres<sup>19</sup>, finit par éclairer, à force de rappels, le sens des passages plus obscurs. Autrement, le *Songe* repose lui aussi sur une dynamique

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 32-33 et 35-37.

<sup>18</sup> Au sujet de la question de la répétition et du dédoublement, on consultera Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, « Les jeux du même, de l'autre et du multiple chez Hélisenne de Crenne », dans *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, op. cit., p. 9-17.

<sup>19</sup> Tom C. Conley (« Feminism, écriture, and the Closed Room : The *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* », *Symposium*, vol. XXVII, n° 4, 1973, p. 322-332) est l'un des premiers à s'être penché sur ces effets de répétition et d'alternance, que rappelle plus récemment Marie-Claude Malenfant « Quelques modalités exemplaires des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne (1538) », dans *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, op. cit., p. 85.

récurrente, dans la mesure où il est formé de trois dialogues successifs qui reprennent et développent la question amoureuse initialement débattue dans des contextes de plus en plus abstraits<sup>20</sup>. Surtout dans le troisième dialogue, qui met en scène les figures allégoriques de Sensualité et de Raison, les notions évoquées sont complexes et abstraites, mais la répétition des motifs et des idées, voire des tournures, permet de contrer le caractère parfois compliqué de ces dernières.

Dans les épîtres familières, la situation est fort différente. Il ne s'agit pas d'un récit continu, mais d'un ensemble apparemment disjoint de lettres réunies dans un recueil que l'auteure place dès son préambule sous la bannière de la *varietas*<sup>21</sup>. Si, sur le plan des motifs, l'ouvrage tisse entre ses divers éléments une trame implicitement narrative qui fait écho à celle du roman, la répétition des préoccupations dans certains groupes de lettres semble s'effectuer en pointillé ou en filigrane. Par-delà la récurrence des formules épistolaires de salutation, de même que des rappels de la visée délibérative, la brièveté de ces lettres semble impliquer une interprétation différente des effets de dédoublement. La présence marquée de difficultés stylistiques dans un lieu où on ne les attendrait pas nécessairement nous invite à réfléchir à l'homogénéité du corpus hélisénien et, du coup, à la question de son auctorialité, mise en cause en 2005 par la thèse d'Anne Réach-Ngô qui, dans l'esprit de l'ouvrage de Mireille Huchon sur Louise Labé, a fait d'Hélisenne une « créature de papier » elle aussi<sup>22</sup>. À défaut de documents prouvant ou infirmant l'existence historique d'une autrice ayant publié sous le nom d'Hélisenne, il est difficile d'assurer quoi que ce soit à ce sujet, sinon par des preuves circonstancielles. Le travail de modernisation que j'ai effectué confirme toutefois, à une échelle microtextuelle, la présence de constantes stylistiques qui semblent indiquer un travail de composition plutôt uniforme dans lequel il serait difficile de voir une création hybride, artificielle et parodique résultant d'une supercherie éditoriale, comme le

---

<sup>20</sup> Robert D. Cottrell, « Hélisenne de Crenne's *Le Songe* », dans *Women Writers in Pre-Revolutionary France. Strategies of Emancipation*, Colette H. Winn et Donna Kuizenga (dir.), New York/Londres, Garland, 1997, p. 194-195.

<sup>21</sup> Elle dit à ce propos : « [...] j'estime variété en cela et autres choses être toujours de suave délectation associée » (EF, p. 19).

<sup>22</sup> Réach-Ngô, *op. cit.*, p. 390.

suggère Anne Réach-Ngô à propos des *Angoysses*<sup>23</sup>. Les fluctuations stylistiques que l'on peut observer – c'est le cas des nombreux passages à gloser que présentent les épîtres familiales – signalent non pas de franches ruptures, mais, comme j'espère l'avoir démontré, des modulations d'écriture qui dialoguent avec les données du genre pratiqué. Si, dans les *Angoysses*, les complexités du style semblent associables à la démesure des débordements passionnels, dans les *Epistres familiales*, elles sont d'une nature différente : reposant sur une rhétorique de l'implicite et du sous-entendu, elles sont d'abord simplement tributaire d'une volonté d'atténuation en accord avec l'esprit (sinon avec la lettre) du genre, pour donner davantage, dans les dernières épîtres, dans une économie textuelle plus complexe où la retenue a valeur de dissimulation. Si l'on applique au recueil l'affirmation énigmatique de la treizième lettre selon laquelle « tout secret parler est prévision de suspicion » (EF, p. 66), c'est-à-dire que chercher à dissimuler révèle forcément quelque chose, on peut supposer que les procédés elliptiques et périphrastiques servent d'indice à un souci de moduler un contenu désormais familier pour tout lecteur des *Angoysses*, en faisant un usage singulier du caractère protéiforme de l'épître familière. En d'autres mots, en nous invitant à considérer qu'il y a là plus qu'il n'y paraît.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 454 et 529.



## El nacimiento del "Roman noir" en Francia. Léo Malet y el Universo de París

SOLEDAD DÍAZ ALARCÓN  
*Universidad de Córdoba*  
lr2dials@uco.es

Fecha de recepción: 10 de febrero de 2009

Fecha de aceptación: 30 de marzo de 2009

**Abstract:** This work deals with the "Roman noir" (the "whodunit" genre) in France after the father of the 'roman policier' ("French police novel"), Émile Gaboriau, made it popular in the land of the Gauls in the first half of the twentieth century. Part of the international recognition it received was due to two of its famous and extremely charismatic characters, Arsène Lupin and Rouletabille, created by Maurice Leblanc and Gaston Leroux. The work of Léo Malet, while also true to the whodunit literary genre and the police suspense novel, takes place in an atmosphere where it is the city, the night, alcohol and violence that play an outstanding role, thus creating a universe that diverges from that of the "hardboiled private eye". This is why Malet is considered the pioneer of the "roman noir" in France.

**Keywords:** detective novel, private eye, France, Paris.

**Resumen:** Trabajo que se ocupa del estudio del "Roman noir" en Francia una vez que el género policíaco había sentado sus bases en el país galo, gracias a la extraordinaria labor de Émile Gaboriau, padre del "roman policier" y se había consolidado en la primera mitad del siglo XX adquiriendo reconocimiento internacional, debido, en parte a la celebridad de dos personajes tan carismáticos como Arsène Lupin y Rouletabille, creados por Maurice Leblanc y Gaston Leroux. La obra de Léo Malet, aunque fiel al género clásico "whodunit" y al "roman policier d'énigme", evoluciona en un clima en el que la ciudad, la noche, el alcohol y la violencia adquieren un papel destacable, creando así un universo que se distancia del "hardboiled". Este hecho confiere a Malet la consideración de iniciador en Francia del "roman noir".

**Palabras clave:** Novela Negra, Detective privado, Francia, París.

### Introducción

El “roman noir”, género novelesco que nace en Francia a finales del siglo XIX, proviene de tres géneros literarios diferentes y de gran éxito en este país en la segunda mitad de este siglo: “le roman populaire”, “le roman criminel” y “le roman social”. A diferencia de la literatura naturalista que describe la sociedad haciéndola transparente al lector y del “roman policier” clásico basado principalmente en la resolución de un crimen, el “roman noir” recoge tanto lo fantástico y el panfleto social como la crítica política, mediante una denuncia radical del orden moral y la proyección de la imaginación del lector, con sus fantasmas y sus miedos. Los primeros y más destacados “romans noirs” de la literatura francesa son sin duda *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1846) de Alexandre Dumas, *Les Mystères de Paris* (1842-1843) de Eugène Sue y *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo. Estas tres obras constituyen el reflejo de una sociedad en plena mutación, en la que el destino de los individuos soporta los avatares de acontecimientos históricos y anecdóticos. El primero recoge el tema de la venganza, el segundo se asienta sobre la mitología de la “pègre”<sup>1</sup> y de los bajos-fondos, mientras que el tercero denuncia la injusticia social. Años más tarde encontramos la saga de los *Rocamboles* (1859) de Ponson du Terrail y la *de Roger-la-Honte* (1887) de Jules Mary, que pertenecen más a una variante disparatada del melodrama. La obra de Émile Zola anuncia de igual modo, en cierta medida, el “roman noir”, con novelas como *Thérèse Raquin* (1867) y *La Bête Humaine* (1890), cuyos personajes están marcados por el destino, la fatalidad y el crimen y en las que el autor se recrea en la descripción documental del medio social y en el análisis del comportamiento de los personajes. Por otra parte, los autores de primeros del siglo XX disfrutaban desarrollando estos temas en una multitud de folletines de desigual calidad y son aficionados a los delirios y a las ensoñaciones, en los que genios criminales siembran el terror, como *Zigomar* (1909) de Léon Sazie (1862-1939), que lanza sobre París una plaga de mosquitos portadores del tifus, o incluso como *Fantômas* (1911) de Marcel Allain et Pierre Souvestre, cuyas aventuras fascinaron en su época a los jóvenes surrealistas gracias a sus hallazgos y la magia de su poesía negra. En este grupo de asesinos delirantes no podemos olvidar a *Chéri-Bibi* (1913) de

---

<sup>1</sup> El hampa

Gaston Leroux, aterradora epopeya del destino de un "forçat"<sup>2</sup>. El género se empapa poco a poco de la novela popular tradicional con obras como *L'Homme traqué* (1922) de Francis Carco, *Hôtel du Nord* (1929) de Eugène Dabit, *la Tradition de minuit* (1930) de Pierre Mac Orlan; *Madame Capain* (1932) de Édouard Estaunié, *Un crime* (1935) de Georges Bernanos, *Le Sang noir* (1935) de Louis Guilloux, e igualmente de los relatos de la mayoría de los escritores "populistes"<sup>3</sup> de entre guerras. Destaquemos asimismo su influencia en las obras de Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) y *Mort à crédit* (1936). Ya en los años treinta, el belga Georges Simenon, que publicaba por aquel entonces sus primeras novelas, se interesa por el comportamiento y por las motivaciones de los individuos marginados de la sociedad por razones psicológicas o criminales (*Les Suicidés, l'Évadé*, 1932; *L'homme qui regardait passer les trains*, 1936). Calificados de "romans durs" por el propio autor, estas obras de fracaso y confusión social revelan la orientación pesimista y contestataria del "roman noir" tras la Segunda Guerra Mundial. En la serie del detective Maigret, que pertenece sin embargo al género policíaco, muchos de estos relatos presentan características propias del "roman noir": *La Tête d'un homme*, *La Nuit du carrefour*, ambas publicadas en 1931 y *Liberty Bar*, en 1932. A mediados del siglo XX, el "roman policier" ya contaba con una interesante audiencia: se multiplicaban las colecciones, proliferaban las traducciones de los grandes autores anglosajones, y como vemos comenzaban a surgir autores franceses de talento. De pronto, con la guerra, estas producciones cesaron, aunque no del todo, ya que Marcel Duhamel, traductor y surrealista en la editorial Gallimard, tuvo la genialidad de comprender que todas aquellas novelas, americanas, británicas, y algunas francesas, por los temas tratados y los personajes retratados, podrían ser agrupadas bajo la rúbrica "roman noir". Partiendo de aspectos comunes, Duhamel creó una identidad colectiva a una

---

<sup>2</sup> Presidiario condenado a trabajos forzados.

<sup>3</sup> Populisme: escuela literaria fundada en 1929 por Léon Lemonnier y André Thérive que reacciona a la tradición del "roman d'analyse" y en menor medida de la novela naturalista. Esta escuela, como Lemonnier indica en su ensayo *Populisme* (1931), está destinada a salvaguardar, en la literatura, los sentimientos y los comportamientos del medio popular. Aunque el tema central del escritor populista será el pueblo, sus intenciones no son ni sociales ni políticas, sino exclusivamente literarias.

serie de novelas y novelistas que aún no habían alcanzado el reconocimiento en sus países de origen.

En la sobrecubierta de sus primeros libros, Duhamel destacó los aspectos inconformistas de dichos textos, su modo de desafiar a la sociedad e igualmente a las convenciones del "roman policier" clásico. Describió este grupo de novelas como opuestas al tipo de misterios al puro estilo Sherlock Holmes y destacó lo que hoy en día conocemos como una visión negra del mundo: la inmoralidad, el exceso, la corrupción de todas las clases sociales. Según él, estas novelas transformaban la imagen del detective clásico, una máquina de pensar lógica y casi sobrehumana, siendo sustituido por un individuo tan corrupto a veces como los criminales a los que persigue. Por ello, el propio Duhamel nos comenta que esta nueva generación de novelistas, nos ha dejado "de l'action, de l'angoisse, de la violence – sous toutes ses formes et particulièrement les plus honnies – du tabassage et du massacre".

La *Série noire* y las novelas que Duhamel decidió publicar establecieron con mucho el prototipo del "roman noir" en Francia. Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace MacCoy, James Cain, Peter Cheyney simbolizaron el modelo del "roman noir" para una primera generación de lectores franceses fascinada por las representaciones de una sociedad violenta y llena de excesos. Estos nuevos relatos llegados del extranjero tenían sus equivalentes franceses aunque el público no los distinguiese. Entre los primeros cincuenta volúmenes de la *Série Noire* se camuflaron dos autores franceses que habían adoptado seudónimos americanizados. Los nombres de Terry Stewart o John Amila escondían las identidades de Serge Arcouet y de Jean Mecker (este mismo autor llegó a declarar que sus novelas eran en verdad traducciones de otras novelas americanas) autores que habían adoptado el prototipo americano, aunque si leemos sus primeras obras publicadas en la *Série Noire*, descubriremos que ellos hacían algo más que imitar a sus colegas americanos y británicos. Del mismo modo lo hizo Léo Malet, quien reinventa el "roman noir à la française" con la primera aventura del detective Nestor Burma, *120, rue de la Gare* (1943), tras haber firmado algunos falsos "romans noirs américains" con los seudónimos de Franck Harding o Leo Latimer para la colección *Minuit*. La serie de Malet, *Les Nouveaux Mystères de Paris* se inspira en dos géneros literarios concretos. En primer lugar, toma el título de la obra de Eugène Sue, *Les Mystères de*

*Paris* (1841)<sup>4</sup> y no sólo eso, retomará igualmente el tema tratado y la manera de exponerlo "le roman-feuilleton". Sue, en *Les Mystères de Paris*, se recrea en la descripción de los bajos fondos de la capital, ofreciendo una imagen sórdida y pesimista de la ciudad y aprovecha para criticar duramente a la burguesía. Malet, por su parte, se deja influir por esta triste imagen de París y muestra al lector los barrios menos frecuentados, desconocidos y miserables. Ambos realizan una pintura bastante realista de la ciudad y de sus elementos, pero un siglo después, Malet sustituye el pesimismo de Sue por una especie de "velo negro" que cubre todos y cada uno de los rincones de la ciudad, uniéndose así a la tradición literaria de su época, "le roman noir". Hay que diferenciar pesimismo de "roman noir": el pesimismo es un pensamiento, una visión de las cosas que el autor expresa a través de sus palabras y frases, mientras que la visión "noir" reside mayormente en los detalles presentes en todo el relato, envolviendo toda la obra de cierta imagen siniestra. El "roman noir" forma parte intrínseca de la literatura policíaca, otorga al relato un sentimiento de malestar, y dibuja un ambiente inquietante, opaco y sombrío. Elige normalmente el medio urbano: la ciudad, su estructura laberíntica, sus barrios, hermosos o sórdidos y su población diversa y mestiza. En cierto modo, es complicado definir "le roman noir" a través de cierto número de elementos que se repiten en las obras y autores que han elegido este género; más bien se trataría de un estilo de escritura, de una visión personal con la que cada autor impregna su obra, o un aspecto de ella, la ciudad, la sociedad, el poder, el amor, etc. Como se trata de París, el lector podría pensar que Malet va a invitarle a realizar un paseo turístico por los hermosos y magníficos barrios o monumentos que decoran la capital; nada más lejos de la realidad.

### 1. La figura de Léo Malet (1909-1996)

Léo Malet nace el 7 de marzo de 1909 en Montpellier, en el barrio de Celleneuve en el seno de una familia modesta y trabajadora, con la cual la tuberculosis se ensañaría, llevándose en sólo dos años a su padre, a su madre y a su hermano, de manera que Léo Malet queda a cargo de sus abuelos maternos, los Refreger. Su abuelo, Omer, era obrero y gran amante

---

<sup>4</sup> Eugène Sue: *Les Mystères de Paris*, Editions Robert Laffont, Collection Bouquins.

de los libros, pasión que transmitiría a su nieto desde pequeño; ello le permitiría aprender muy pronto a leer y a escribir, por lo que no es de extrañar que destacara en la "école communale Auguste-Comte", obteniendo, con éxito, el certificado de estudios. Sin embargo, en "l'école supérieure Michelet", el ambiente ya no es el mismo y su relación con ciertos profesores se hace bastante complicada, por lo que decide abandonar los estudios para probar suerte en la vida activa, en la que pasará por un sinnúmero de trabajos: vendedor de telas, empleado en un banco..., pero él quiere ser "chansonnier" y pondrá empeño en ello, hasta el punto de ver publicada alguna de sus composiciones: *Y a des poires chez nous*. El año 1923 será decisivo en su vida, pues en él se producirán una serie de acontecimientos que lo conducirán a la militancia en el grupo anarquista. En ese año tiene lugar "l'affaire Daudet": Philippe Daudet, hijo del diputado monárquico Léon Daudet, es encontrado muerto el 24 de noviembre de 1923 en un taxi; el asunto tendrá una repercusión considerable en toda Francia y sobre todo en Montpellier. El joven Malet, ávido de información, será asiduo lector de *Le Libertaire*, periódico anarquista, donde encontrará ideas muy próximas a su manera de pensar. En mayo de 1925, André Colomer va a Montpellier a pronunciar una conferencia y Malet, impresionado por la lectura de su libro *A nous deux Patrie*, lo aborda para hablarle de sus propios trabajos. Los dos simpatizarán e intercambiarán correspondencia, incluso Malet venderá ejemplares de *L'Insurgé*, periódico disidente dirigido por Colomer. En noviembre de ese mismo año, Malet se va a París. Gracias a la recomendación de Colomer, Malet empezará a trabajar como "chansonnier" en el *La Vache enragée*, pero sin recibir salario alguno, por lo que tendrá que compartir dicha actividad con la de obrero en una fábrica. Su situación económica llega a ser tan precaria que en 1926 es arrestado y conducido a la cárcel de la "petite Roquette", pues lo habían hallado durmiendo bajo el puente Sully. En los años 30, el grupo surrealista extiende su zona de influencia por toda la capital parisina y suscita el interés de Malet, que dejará de escribir canciones para componer poemas de inspiración surrealista. El 12 de mayo de 1931 participará en una reunión del grupo en el café *Le Cyrano*. En *Interview de Léo Malet*, escrita por Françoise Travelet encontraremos, más tarde, el siguiente comentario del propio Malet:

Je me suis plongé dans une atmosphère immédiatement très fraternelle, et, peu à peu, je me suis intégré au groupe (...) <sup>5</sup>.

Aunque no abandona este grupo hasta 1949, y una vez que Breton se exilia a Estados Unidos, Malet vuelve junto a sus antiguos amigos del *Café de Flore* (los hermanos Prévert, Louis Chavance, Mouloudji, Yves Deniaud, Michel Seldow, etc, también llamados "le groupe de la rue du Château"). Louis Chavance, guionista de la película *Le Corbeau* y director de una colección de novelas policíacas en la editorial Ventillard, propone a Malet escribir "roman policier" y le aconseja que se inspire en el cine americano de los años 30, ya que la idea es ofrecer al público francés "des romans prétendument américains". De esta manera, Malet elige el seudónimo de Frank Harding para firmar sus obras y decide llamar a su héroe Johnny Metal, anagrama de su propio apellido y escribir en primera persona, lo que le resulta más cómodo y dinámico. La obra será bien acogida, por lo que, para prolongar el éxito de su Johnny Metal, Malet escribe una segunda novela pseudo-americana que firma esta vez con el seudónimo Leo Latimer. Pero en su interior ya se va gestando la idea de firmar con su propio nombre un relato que se desarrollaría en un decorado que no tendría que inventar y que encajaría perfectamente con el "roman policier": el París de la ocupación. Según sus propias palabras, la famosa niebla siempre presente en los "romans policiers" anglosajones podría ser sustituida por el negro absoluto de la ocupación. Este será el decorado elegido para su obra *L'Homme qui mourut au stalag*, (primer título de *120, rue de la Gare*), que verá la luz en 1943. En esta obra, desarrollará su propio estilo y creará el personaje del detective privado Nestor Burma. El éxito de esta narración incita a Malet a continuar las aventuras de su personaje. Así, después de esta primera aparición, Nestor Burma protagonizará de nuevo obras como: *Nestor Burma contre CQFD* o *l'Homme au sang bleu*, (ambas publicadas el mismo año, 1945), para convertirse finalmente en el personaje principal y central de la serie *Les Nouveaux Mystères de Paris*. En ella aparecerán los mismos personajes creados para *120, rue de la Gare*, confiando un papel especial a la imagen de la ciudad. Cada uno de sus enigmas tiene como

---

<sup>5</sup> En el artículo de Françoise Travelet: "Interview de Léo Malet" publicado en la revista *La Rue: revue culturelle et littéraire d'expression anarchiste*, 1980 (1<sup>er</sup> trimestre), n° 28.

decorado un “arrondissement” de la capital, recreándose en su pintura, su atmósfera y sus secretos. Malet inicia la redacción de esta serie en 1954 y la terminará en 1959 (con *L’envahissant cadavre de la Plaine Monceau*) e indica, con estas palabras el objetivo literario que persigue:

Au début des années 50 (...), je m’étais dit, devant le paysage parisien qui s’offrait à ma vue -le métro aérien sur le pont de Passy, la Seine, la Tour Eiffel- que c’était quand même extraordinaire que, depuis Louis Feuillade, et son film *Les Vampires*, personne n’ait vraiment utilisé ce décor si prestigieux. (...) L’idée me vint d’une série de romans policiers se passant chacun dans un arrondissement, sans en franchir les limites administratives. (...) Maurice Renault trouva l’idée bonne et, spontanément, baptisa la série: *Les Nouveaux Mystères de Paris*<sup>6</sup>.

Este proyecto de escribir una novela ambientada en un “arrondissement” parisino diferente, se hará realidad con la publicación en 1954 de *Le Soleil naît derrière le Louvre* y en 1955 con *Des kilomètres de linceul*, ambas ambientadas, como no podía ser de otro modo, en los dos primeros “arrondissements” del centro histórico de la capital. A estos dos relatos les seguirán *Fièvre au Marais* “IV<sup>e</sup> arrondissement”, *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, “VI<sup>e</sup>”, *Les Rats de Montsouris* “XIV<sup>e</sup>”, *M’as-tu vu en cadavre?* “X<sup>e</sup>”, *Corrida aux Champs-Élysées* “VIII<sup>e</sup>”, *Pas de bavards à la Muette* “XVI<sup>e</sup>”, *Brouillard au pont de Tolbiac* “XIII<sup>e</sup>”, *Les Eaux troubles de Javel* “XV<sup>e</sup>”, *Boulevard...Ossements* “IX<sup>e</sup>”, *Casse-pipe à la Nation* “XII<sup>e</sup>”, *Micmac moche au Boul’ Mich’* “V<sup>e</sup>”, *Du rebecca rue des Rosiers* “III<sup>e</sup>”, *L’Envahissant cadavre de la Plaine Monceau* “XVII<sup>e</sup>”.

En 1948 ganará el Grand Prix de Littérature policière y en 1958, le Grand Prix de l’Humour noir premiará su serie *Nouveaux mystères de Paris*.

## 2. Nestor Burma, detective privado

Aclaremos, antes que nada, que ante las numerosas opiniones sobre la identificación del oficio de detective con su autor, en la entrevista que el

---

<sup>6</sup> En el artículo de Jacques Baudou: “Treize questions à Léo Malet”, publicado en la revista *Enigmatika, spécial 1981, 1982* (octubre), n° 18.

periodista Paul Parisot<sup>7</sup> realiza a Malet en la revista *Énigmatika*, podemos leer la siguiente afirmación:

-Mais enfin, cher Léo Malet, on a toujours dit, et vous le premier que Nestor Burma, c'était vous!,

a lo que el propio Malet responde:

-(...) Essayez de me suivre: *toutes* les aventures de Burma sont racontées à la première personne du singulier, comme c'est le cas pour Ellery Queen, par exemple ; ce qui signifie, en clair, que, tout comme Queen – l'écrivain est lui-même le narrateur des aventures d'Ellery-le-détective, - de même l'écrivain Burma est le rapporteur des aventures du *détective* Nestor ! Dans l'affaire, je ne suis qu'un prête-nom, comme le furent Dannay et Lee pour Queen, Doyle por Watson-Holmes, voire Leblanc pour Lupin (...) Essayez donc de comprendre ce syllogisme : Nestor Burma raconte ses aventures à la première personne, alors que rien n'indique qu'il les écrit, dans son emploi du temps ; or, bien que j'aie dit parfois, sur le ton de la plaisanterie, qu'il m'arrivait de me prendre pour lui, je ne suis pas Nestor Burma.

Con este comentario Malet deja claro que nunca ha ejercido la profesión de detective privado, ni ha sido él el que ha resuelto los casos, aunque tampoco significa que no existan muchas similitudes en los *curricula* de ambos. De hecho, sabemos que Burma nació en Montpellier, donde pasó su infancia y adolescencia, y las anécdotas que nos cuenta en *Nestor Burma revient au bercail*, no parecen inventadas, sino más bien recordadas. Una vez en París, Burma frecuenta los círculos anarquistas y, al igual que su creador, pasará un tiempo en la cárcel de la "Petite Roquette" acusado de vagabundaje, como le recuerda el "maître chanteur" de *Nestor Burma contre CQFD* o cuando, Geneviève sorprendida de que Burma no sepa bailar, él le confiesa:

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

C'est vers seize ou dix-sept ans qu'on apprend à danser (...). A cet âge, j'avais d'autres chats à fouetter. (...) je volais aux étalages pour bouffer<sup>8</sup>.

Estos recuerdos son vivencias propias de Léo Malet, al igual que los del viajero de trenes clandestinos, en *Casse-pipe à la Nation*, o los del figurante de cine, en *Le Cinquième procédé*. Más adelante, en *120, rue de la Gare*, Burma vuelve del mismo campo de prisioneros de Alemania donde estuvo recluido Malet y hace una parada en Lyon, nada hace dudar de que estamos oyendo la propia voz de Malet:

Nous étions à Lyon, ma montre disait deux heures et j'avais la bouche pâteuse. Le tabac de Zürich, le chocolat, les saucisses et le café au lait de Neuchâtel, le mousseux de Bellegarde et les fruits d'un peu partout constituent un puzzle alimentaire qui ne pourrait trouver sa solution que hors de mon estomac.

No sólo comparten la misma infancia, los mismos recuerdos de juventud y de cautiverio, sino que como el propio autor reconocerá, Burma debía ser un personaje que se le pareciera moralmente, que reaccionara como él ante determinados hechos. Y parece evidente que Burma se comporta en circunstancias muy diversas como su creador: el mismo aliento contestatario guía sus actos, las mismas reacciones frente a la sociedad que los rodea. Como podemos leer en esta escena de *Le Soleil naît derrière le Louvre*, tan gratuita para la progresión de la intriga como simbólica para evidenciar la personalidad del personaje, Nestor Burma abre las jaulas de los pájaros del poco fiable vendedor:

La liberté! En avant, nom de Dieu! Plus de barreaux, plus de perchoirs exigus, plus d'andouilles venant vous siffler sous le bec ou vous agacer d'un doigt sale. J'ouvris tout grandes les portes de la boutique et agitai les bras. Venez voir! Venez voir! C'est comme chez le photographe! Les oiseaux, en une longue écharpe multicolore, se précipitèrent dehors, cependant que, de l'autre côté de la chaussée, les gosses groupés autour

---

<sup>8</sup> Léo Malet: *Le Soleil naît derrière le Louvre*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985.

d'Hélène trépignaient d'allégresse, mêlant leurs cris de joie et leurs bravos aux roulades saluant l'air vif, salubre et inépuisable.

Digamos, asimismo, que ambos poseen los mismos gustos: los dos fuman en pipa, siendo su pipa preferida una pipa con cabeza de toro, sus gustos coinciden igualmente en literatura, cine y hasta en sus propias carencias: tanto Malet como Burma poseen poco "esprit technique", e incluso ninguno de los dos sabe montar en bicicleta:

Dire que je ne suis pas foutu d'établir la différence entre un écrou, une pince à linge et une boîte de vitesse, et que le delco, je l'ai toujours confondu avec une marque de peinture d'à peu près le même nom, serait exagéré, mais il y a un peu de ça<sup>9</sup>.

Nestor Burma l'avoue difficilement, mais... Pour si extraordinaire que cela paraisse, il ne sait pas aller à vélo<sup>10</sup>.

Como hemos podido comprobar existen importantes coincidencias entre el héroe y su autor, pero ¿Y la apariencia física? ¿Cómo es físicamente Nestor Burma? Leamos la descripción que Malet nos hace de él en *Dernières enquêtes de Nestor Burma*:

Lorsque je décidai d'écrire une série de récits comportant un personnage central, ce personnage avait déjà un nom: Burma. (...) je le voyais apparaître dans le silence nocturne. Un homme de la nuit, tant soit peu onirique. Il fallait le doter d'un prénom. Sans hésiter, mon choix se posa sur Nestor (j'ignore pourquoi). Nestor Burma. Cela claquait et faisait un tantinet baraque foraine. (...) Physiquement, je n'ai jamais su très bien décrire Nestor Burma. Est-il grand? petit? maigre? rondouillard? Dans mon esprit, il change de forme.

---

<sup>9</sup> Léo Malet: *Les Eaux troubles de Javel*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985.

<sup>10</sup> Léo Malet: *L'Homme au sang bleu*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985.

Aussi imprécis que son domicile. Le flou des personnages de rêves<sup>11</sup>.

Malet presenta a su personaje principal, ante todo, como un ser auténtico, y es auténtico porque comete errores, es susceptible de equivocarse, y también porque es sensible, fiel a sus amigos, solitario, con problemas cotidianos, como la falta de dinero. Estas características lo acercan más al modelo de antihéroe que al de héroe, diferenciándose así de sus colegas Sherlock Holmes o Hercule Poirot, detectives infalibles y casi perfectos. Burma no es un personaje “terminado”, definitivo, sino que cambia, duda y todo ello lo hace delante de nuestros propios ojos; incluso se permite reírse de sus propios compañeros de profesión, detectives prestigiosos, tan seguros y perfectos:

Je (...) me levai et allai voir de plus près les mégots éparpillés entre la table et la commode. (...). Vraiment d'une importance capitale, n'est ce pas ? Sherlock Holmes aurait su le dire, depuis quand ils gisaient là, ainsi que l'âge respectif des fumeurs. Je n'étais pas Sherlock Holmes, et tout ça, c'était peigner la girafe<sup>12</sup>.

Con estas palabras, Burma subraya las aptitudes poco creíbles de este famoso detective, capaz de esclarecer los hechos a partir de la mínima pista. Él, por su parte, no sigue el mismo espíritu lógico:

Je mets le mystère knock-out. Je traînaille des jours et des jours, et puis, crac! à un moment donné, on ne sait pourquoi, une étincelle jaillit, dans ma tête. Généralement à la suite d'un coup de matraque. Vous avez des détectives qui fonctionnent à l'alcool, à la bière, au tabac. Moi je marche au tabac, mais surtout au coup de matraque<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Malet, Léo: *Dernières enquêtes de Nestor Burma*, Paris, Laffont. Préface.

<sup>12</sup> Léo Malet: *L'Homme au sang bleu*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 152.

<sup>13</sup> Léo Malet: *Corrida aux Champs-Élysées*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 95.

Tampoco llega a alcanzar el estatus de policía, demasiado rígido, convencional y conformista:

Vous n'avez pas l'air d'un policier, monsieur Nestor  
Burma<sup>14</sup>,

le comenta Geneviève en *Le Soleil naît derrière le Louvre*. Sin embargo, el papel de detective privado es el que mejor se adapta a su forma de actuar, sin patrones ni modelos, con su manera particular de conducir la investigación, a veces incluso, al margen de la ley, movido por su propia filosofía de vida:

Je me suis établi détective, un peu comme je me serais  
installé poète<sup>15</sup>,

Sin duda alguna, Léo Malet es unánimemente considerado el padre del "roman noir" en Francia, en la medida en que es el primero en introducir en la literatura policíaca francesa un detective privado que usa sus capacidades físicas e intelectuales. No hay que olvidar, sin embargo, que Nestor Burma es ante todo un "enquêteur" que razona y que al final de cada una de sus investigaciones, descubre la solución del enigma. Los "romans policiers" escritos por Malet mezclan hábilmente el enigma policíaco tradicional con la atmósfera "hard-boiled"<sup>16</sup>. En concreto, uno de los elementos propios de la tradición que Malet recupera en sus obras es que el punto de partida de todo relato y marca de fábrica de Burma y que sus interlocutores le recuerdan sin cesar, es un crimen:

---

<sup>14</sup> Léo Malet: *Le Soleil naît derrière le Louvre*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985. p. 473.

<sup>15</sup> Léo Malet: *La Nuit de Saint-Germain des Prés*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 769.

<sup>16</sup> La denominación de "hard boiled" define un tipo de historias de la novela negra en las que el detective no depende tan sólo de su capacidad de observación y deducción (al modo de los detectives como Sherlock Holmes), sino que además ha de recorrer las calles en busca de información, ya sea recurriendo a la violencia y a todo tipo de métodos "cuestionables" (como las trampas para atraer a los criminales o los chivatos), y a su capacidad como manipulador de los acontecimientos que lo rodean en beneficio de la resolución del caso. Tanto en cine como literatura Dashiell Hammett fue pionero de este género a finales de los años 20 con sus novelas *Red Harvest* y *The Maltese Falcon*, la primera con la que creará este subgénero, y la segunda que se llevaría al cine con éxito. Hammett pondrá de moda las técnicas "behavioristas" o del comportamiento, que imitará Albert Camus en *L'Étranger*.

Nestor Burma, l'homme qui, sous ses pas, fait se lever  
les macchabées comme sauterelles en prés fleuris (...) <sup>17</sup>.

La mayoría de sus investigaciones comienzan del mismo modo: rápidamente el “detective de choc” descubre un cadáver que se añade a una investigación en curso o constituye otra nueva. De este modo, como en todo relato policíaco que se precie, una investigación de Burma comienza con el descubrimiento o la relación con un crimen, pero ocurre que no siempre se trata de un delito de sangre, en algunos como en *Les Rats de Montsouris*, se trata de un chantaje; o la trama también puede girar en torno a una estafa, como en *M'as-tu vu en cadavre?*, o iniciarse con un robo, como en *Pas de bavards à la Muette*, o con una desaparición, como es el caso de *Les Eaux troubles de Javel*. Sea como fuere, siempre es Burma el encargado -como ya hicieron los periodistas pseudo-americanos de Frank Harding- de descubrir al culpable o culpables y sobre todo, de esclarecer exactamente lo que ha ocurrido. No obstante, como hemos señalado anteriormente, Malet distancia a Burma de su célebre antepasado Sherlock Holmes:

Je ne suis pas Sherlock Holmes. La position de l'oreiller  
et l'angle d'entrebâillement de la porte ne m'indiqueront  
pas la couleur des tifs de celui qu'elle est allée  
rejoindre... <sup>18</sup>.

¿Significan estos comentarios que “le detective de choc” no sigue el método tradicional de ir a la caza de indicios? La respuesta debe ser lógicamente no, puesto que Burma también observa, recoge y va uniendo los hechos. Si, por un lado, el investigador musculoso se contenta con obtener las confesiones de los culpables o de sus cómplices, el detective, por otro, busca conseguir todas las posibles pruebas materiales dejadas involuntariamente ante sus ojos. En concreto, en el relato *Des kilomètres de linceuls*, Burma descubre un chantaje contra Lévyberg, pero no tiene pruebas, por lo que recurrirá a sus facultades de observación. Gracias a ellas, podrá explicar a Héléne, su secretaria, que el sospechoso no estaba únicamente interesado en las flores artificiales de Clo para ponerlas en su

<sup>17</sup> Léo Malet: *Fièvre au Marais*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985.

<sup>18</sup> Léo Malet: *Les Rats de Montsouris*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985.

ojal, sino que escondidas en una de ellas, estaban las fotos comprometedoras. Otro detalle de sus habilidades de observación lo encontramos en el relato *Corrida aux Champs-Élysées*, en el que el examen de la ropa de Monique le convence de que el asesino no es otro que el hombre de confianza de Laumier, alias Blanchard. Es decir, que Burma observa sin cesar, pero no para encontrar pruebas materiales que serán analizadas científicamente, como Sherlock Holmes, sino para poner al día los indicios que van a permitirle, en una segunda etapa de su investigación, demostrar las hipótesis que poco a poco ha ido gestando en su mente. De esta manera, las investigaciones de Nestor Burma, escritas en primera persona, son de hecho largos monólogos o diálogos que hacen avanzar al héroe en compañía del lector -y de los otros personajes- en busca del esclarecimiento del enigma. Aunque antes de llegar a su objetivo, cuántas aproximaciones, cuántas hipótesis sin comprobar, ya que Burma no es en absoluto infalible, lo que le hace más próximo y simpático que otros héroes de "roman policier". Y fiel a la tradición de los clásicos "romans policiers", una vez resuelto el caso, reúne a todos los personajes implicados de un modo u otro y comienza la sesión de explicaciones, aprovechando para dar todo tipo de detalles sobre la investigación y acusar a los culpables. La primera de estas sesiones magistrales la encontramos en *120, rue de la Gare*: en ella llaman a Burma para que cuente una de sus aventuras policíacas, y éste aprovecha para explicar con todo lujo de detalles, su investigación. De modo similar se desarrolla la explicación final de *Nestor Burma revient au bercail*, última novela verdaderamente inédita de Malet. Sea cual fuere el contexto, Burma nunca cierra su investigación sin explicar a alguien -e igualmente al lector- los detalles nimios de toda la intriga, e incluso cuando la explicación es muy larga, él la expone sin omitir nada:

Vous avalerez ma démonstration jusqu'au bout<sup>19</sup>.

En todas estas exposiciones, Burma va uniendo poco a poco las piezas del puzzle hasta hacerlo lógico y coherente. En este punto no se parece en nada a los detectives "hard boiled" para los que la coherencia final de la intriga no es ni una obligación, ni una necesidad. Por lo que podemos concluir que el método Burma, a pesar de sus opiniones y su interés por alejarse de los

---

<sup>19</sup> Léo Malet: *Boulevard...ossements*, de Francis Lacassin, *Ceuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985.

detectives que le han precedido, sigue fiel a la tradición del clásico “roman policier”: ante un crimen ocurrido al inicio del relato, se realizan las investigaciones pertinentes (por observación, intuición, análisis, deducción...) y se explica, al final de dicho relato, detalladamente, cómo ha sucedido todo y quién es el culpable. Lo que sí es un hecho evidente que diferencia a Nestor Burma de los demás es que él es un detective privado. Y llegados a este punto, nos surge la consiguiente pregunta ¿por qué habrá decidido Léo Malet que su héroe fuese “un privé”? La respuesta nos la da el propio Malet, ya que según él, lo ha hecho por comodidad, para que su protagonista fuese un “type libre”, sin ataduras de ningún tipo, que pueda moverse sin dar explicaciones. El apellido *Burma* (Birmania en inglés) se debe a la lectura de una no muy buena traducción de *Fu Manchu* de Sanz Rohmer y *Nestor*, porque Nestor Burma “cela claquait et faisait un tantinet baraque foraine”, pues este personaje, también llamado “détective de choc”, el “homme qui met le mystère knock-out” o “Dynamite Burma” será unánimemente reconocido como uno de los héroes más grandes de la literatura policiaca francesa<sup>20</sup>.

Nestor Burma ha creado una agencia de detectives, *Fiat Lux* (rue des Petits-Champs, *qui est “parmi celles où l’on rencontre les plus jolies femmes de Paris”*) donde da empleo a una secretaria, Hélène Chatelain, y a dos colaboradores, Roger Zavatter y Louis Reboul:

C’est ainsi que fut fondée l’Agence Fiat Lux, Nestor Burma, directeur. Avec le fric d’un peu sympathique individu rectifié et celui de son pauvre bougre d’assassin. Ainsi, sans doute, l’exigeait la haute morale dont les desseins sont impénétrables.

Esta conclusión en el relato *Gros plan du macchabée* nos explica el origen financiero de la célebre agencia de detective privado cuyo director no es otro que el propio Burma. Esta agencia parece haber empleado, antes de la guerra, a un equipo de colaboradores mayor del actual<sup>21</sup>, pero aún

<sup>20</sup> De su importancia da fe el hecho de que Nestor Burma figure entre los seis héroes seleccionados por “La Poste” para una serie filatélica de 1996: “Héros français du roman policier”, junto a Rocambole, Lupin, Rouletabille, Fantômas y Maigret.

<sup>21</sup> En el relato *120, rue de la Gare*, vemos cómo Burma, una vez en París, liberado de su cautiverio, se preocupa por la suerte de sus otros colaboradores:

permanecen a su servicio Zavatter y Reboul -también llamado el "glorieux manchot"- que sólo interviene esporádicamente, cuando Burma necesita sus servicios, y la infatigable y siempre fiel Héléne Chatelain. Esta última, único personaje femenino que se repite en todos los "romans" de la serie, representa la imagen de la mujer parisina de la época. Como secretaria de Nestor Burma, ayuda al detective en su quehacer diario y sobre todo en aquellas situaciones en las que sólo una mujer puede actuar (por ejemplo en *Boulevard...Ossements*, Héléne asiste a un desfile de ropa interior, o en *M'as-tu vu en cadavre?*, no duda en introducirse en el círculo de admiradoras del cantante Gil Andréa. Pero el papel de Héléne es fundamental en la continuación de la acción: Burma suele contarle con todo lujo de detalles todos los hechos ocurridos hasta ese momento y en el resumen que Héléne hace, Burma encuentra la pista que le permite seguir con la investigación. Por otro lado, a Malet le gusta jugar con la ambigüedad y la duda en la relación de Héléne y Burma y la adorna, haciendo planear sobre ella cierto aire de erotismo. Con respecto a los colaboradores de Burma, Louis Reboul y Roger Zavatter, ambos proporcionan a Burma información sobre sus casos y se encargan igualmente de las tareas de vigilancia. Burma también contará con la ayuda puntual de sus amigos Marc Covet "le journaliste-éponge" del periódico *Crépuscule* et del comisario Florimond Faroux. Marc Covet y Burma se ayudan mutuamente: Covet le pasa la información que Burma necesita y éste le ofrece la exclusividad de sus investigaciones. Hay que destacar también la relación que estos dos personajes mantienen con París: para ambos, París es la ciudad que les proporciona su trabajo. La conocen bien, recorren todos sus rincones y recovecos y están al corriente de cualquier hecho que en ella suceda. Otra conveniencia que hay que mencionar es que Marc Covet representa la prensa parisina en su conjunto, puesto que es el único personaje perteneciente a este campo con presencia regular en los "romans". Ahora bien, la prensa desempeña un papel importante en la vida de una ciudad, pues establece el contacto del lector con la realidad de su entorno, pero también del mundo. Burma aprovecha este hecho, y a veces, pide a su amigo que publique algún mensaje o

---

"J'avais l'après-midi de libre. J'en profitais pour effectuer quelques visites aux domiciles de mes anciens agents".

información, dejando constancia de que la prensa es el mejor canal de comunicación con París.

Florimond Faroux, es el jefe de la Sección Central Criminal de la Policía Judicial y trabaja en "La Conciergerie". Faroux encarna lo que Burma hubiera podido llegar a ser: policía oficial, garante de la ley y el orden. A veces, incluso, Faroux tiene que recordar a Burma la existencia y la exigencia de la ley en su *modus operandi*, pero aun así, su trato con el detective es bastante indulgente y no duda en ayudarlo en situaciones en las que Burma se ve comprometido. Faroux es responsable del orden en la capital y al igual que Covet y Burma, París le proporciona su trabajo, su medio de vida; por ello conocerla y recorrerla forma parte de sus tareas cotidianas. Todos estos personajes, junto a Burma, inician su andadura en 120, rue de la Gare y Malet habla de ellos como si ya los conociéramos, es decir, introduce al lector en el "roman" *in media res* y todos ellos ayudan y perfilan al protagonista de estas historias, Nestor Burma.

Burma se expresa en todos los "romans" en primera persona. Este recurso enriquece la narración y le da vivacidad, al mismo tiempo permite al lector, a través de la atenta mirada del protagonista, descubrir a las personas, lugares, ambientes, en definitiva, la realidad tal y como él la ve. Con ello, Malet consigue que el lector tenga la impresión de que un amigo le está contando una historia que le ha sucedido, y también le permite influir en su personaje, transmitiendo su propio pensamiento, como si el propio autor contara la historia.

La repercusión de este detective privado ha sido considerable: sus peripecias han sido adaptadas al cine y a la televisión. Incluso, en 1990, dio comienzo una serie de televisión con su mismo nombre, Nestor Burma, (39 episodios de 90 minutos) y difundida entre el 29 de septiembre de 1991 y el 29 de noviembre de 2002. Y, por supuesto, Jacques Tardi, lo llevó al comic (1982-2007).

### 3. Nestor Burma y el universo de *Nouveaux Mystères de Paris*<sup>22</sup>

El propio título de *Les Nouveaux mystères de Paris* nos indica claramente el tema subyacente de los relatos: la ciudad de París. Es evidente que no estamos ante un tema inédito, ya que París ha inspirado a numerosos escritores como Balzac, Hugo, Apollinaire, Aragon y tantos otros, no obstante la novedad y la originalidad literarias surgen en el modo de entender la ciudad. Cada autor, cuando evoca la capital, da de París una visión, a veces onírica, a veces monstruosa, a veces personificada, y es ahí donde reside su talento literario. Y nos podríamos preguntar, ¿cuál es, en concreto, la visión que Malet quiere transmitirnos con esta serie? El desafío de nuestro autor consiste en revelar una faceta inédita de la ciudad gracias a un género, el policíaco. En el análisis que haremos a continuación, pretendemos destacar que Léo Malet logra asociar el género policíaco con el marco de la literatura propiamente dicha, en particular, gracias a la explotación que hace de la imagen de París. Es lógico pensar que Malet aproveche la representación de la capital francesa, no sólo como escenario de sus relatos, sino igualmente como reflejo de sí mismo, de su detective y de la sociedad de los años 40-50. Por otra parte, queremos hacer notar, que el primer relato que inicia la serie, Malet lo concibe y lo configura con los elementos del tradicional "roman policier", elementos que vemos recogidos en esta cita de los estudiosos Boileau-Narcejac:

Les trois éléments fondamentaux du roman policier  
(sont) le criminel, la victime et le détective<sup>23</sup>.

Estos tres elementos están presentes en *120, rue de la Gare*: los criminales son el comisario Bernier y "maître" Montbrison, la víctima es Colomer y el detective Nestor Burma. La estructura del "roman policier" también se respeta en esta novela, ya que la intriga comienza con el descubrimiento de un crimen; en *120, rue de la Gare*, Colomer, antiguo colaborador de Burma es asesinado ante sus propios ojos. El detective (o policía) lleva a cabo la investigación recorriendo París e incluso Lyon y desvela al final la verdad,

---

<sup>22</sup> Nadia Dhokar: *La vision de Paris dans Les Nouveaux Mystères de Paris de Léo Malet*. «Mémoire de maîtrise de Lettres modernes». Service Commun de la Documentation Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle.

<sup>23</sup> En la obra de Boileau-Narcejac: *Le Roman policier*, Paris, PUF, 1975.

denunciando a los culpables. En *120, rue de la Gare, Burma*, después de haber reunido a todos los sospechosos, señala a Bernier y Montbrison como responsables del asesinato de Colomer y realiza su explicación magistral, con la que concluye la obra. Estas conclusiones podrían llevarnos a pensar que la concepción de la ciudad de París que Malet expondrá a lo largo de la serie, también se enmarcaría en la misma tradición del más clásico “roman policier”, sin embargo, el autor abordará *Les Nouveaux Mystères de Paris* en la perspectiva del “roman noir”, utilizando la capital como componente esencial del aspecto “noir” de su obra. Para ello, Malet sacará a la luz todos los rasgos siniestros de la ciudad.

Durante toda la lectura de *Les Nouveaux Mystères de Paris*, el lector va a comprender el mundo a través de la mirada de Burma, narrador principal, que cuenta al lector la intriga y los hechos, pero sobre todo, le “muestra”: sus ojos son los del lector. Por esta razón la imagen que Malet nos presenta de París va a tomar una dimensión particular, ya que sólo será expuesta y percibida por un único personaje, lo que supone que la imagen que llega al lector es absolutamente subjetiva y parcial, porque el lector ve sólo lo que Burma quiere enseñarle y si él prefiere detener su mirada en un café, en lugar de un monumento, el lector tiene que conformarse. Nunca es una visión panorámica, ni de conjunto, sino más bien una parte del paisaje. Aunque, al menos le ofrece una alternativa:

(...) mon regard avait le choix entre la Tour Eiffel (...) au delà de la terrasse de Chaillot, le monument élevé à la gloire de l'Armée Française, contre le mur du cimetière Passy<sup>24</sup>.

La mirada de Burma es precisa y aguzada. Cuando busca su coche en *M'as-tu vu en cadavre?* el detective guía al lector de la siguiente manera:

Je m'engageais dans un passage obscur à l'entrée duquel stationnaient deux autos. Aucune n'était la mienne. Un peu plus loin, avant de déboucher dans le Faubourg Saint-Martin dont on apercevait les lumières, le passage s'élargissait et formait une placette. Il y faisait à peu près

---

<sup>24</sup> Léo Malet: *Pas de bavard à la Mulette*, de Francis Lacassin, *Ceuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 225.

aussi clair qu'à l'intérieur d'un four, mais mes yeux de propriétaire distinguèrent une carrosserie qui m'était familière<sup>25</sup>.

Burma busca su coche, pero no se distrae, centra su atención en todo aquello que pueda parecer un Dugat 12, y sólo eso. Ocurre lo mismo cuando persigue a Yves Bénech; Burma no quiere perderlo de vista, por lo tanto, no pierde el tiempo en la contemplación del paisaje que le rodea y como él no lo ve, el lector tampoco. En todos *Les Nouveaux Mystères de Paris*, detective y lector investigan de manera simultánea. El lector sólo cuenta con las pistas y los elementos que Burma posee, además la descripción que éste hace de los lugares se integra en el propio relato. París es una ciudad accesible, según la presenta Burma, (como si de un transeúnte se tratara), por ello el lector sólo percibe lo que su mirada puede abarcar: una calle, una plaza, un café, pero en ningún caso, un barrio o un "arrondissement" como haría un narrador omnisciente. Si Malet hubiese optado por un narrador omnisciente, el lector contaría con una panorámica de todo París; pero entonces el relato habría perdido realismo y el lector habría perdido su curiosidad. Sin embargo, Nestor describe París minuciosamente, al ritmo de un transeúnte que pasea, lanzando miradas curiosas a derecha e izquierda. El lector se pierde con él entre las callejuelas y calles por las que Burma le conduce descubriendo así en el detective un guía apasionado, que motiva al lector creando una descripción lo suficientemente interesante como para que también se apasione por esta ciudad. Lo que Malet pretende es "descubrir la ciudad", que el lector adquiera una visión exótica a la vez que desconcertante de París. Y aunque la capital constituya un universo conocido por todos, el modo de presentarla debe alejarse absolutamente de lo cotidiano, convirtiéndose en toda una aventura. A veces cuando la investigación se ubica en barrios típicamente turísticos como el del Louvre (*Le Soleil naît derrière le Louvre*) o Champs-Élysées (*Corrida aux Champs-Élysées*), Burma menciona únicamente los monumentos de pasada. Malet prefiere evitar los barrios resplandecientes y llenos de esplendor o bulliciosos y conducir al lector por lugares de París mucho menos conocidos, frecuentados o

---

<sup>25</sup> Léo Malet: *M'as-tu vu en cadavre*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 996.

brillantes. Incluso sucios o viejos, como la rue Saïda en el "XV<sup>e</sup> arrondissement".

Desde el principio hasta el final de la investigación, cada calle presenta un aspecto gris y apagado:

Comme cadre, j'étais servi, mais que pouvais-je espérer, sinon un sentiment de dépression, d'immeubles érigés si près de ce quadrilatère cafardeux qui abrite les Abattoirs de Vaugirard, la Fourrière et le bureau des Objets perdus, établissements d'utilité publique, je ne dis pas le contraire, mais qui, sous le rapport de la rigolade, rivalisent difficilement avec les Folies Bergère ", dit Burma<sup>26</sup>.

Para Malet, los barrios industriales se prestan igualmente a este tipo de tratamiento, como ocurre en el "roman" *Brouillard au pont de Tolbiac*, en el que la acción se desarrolla en el "XIII<sup>e</sup> arrondissement". Cuando el detective pasea por los "quais", destaca:

Deux cargos étaient amarrés au port d'Austerlitz. Un nimbe cotonneux estompait leurs contours. Une grue invisible, vraisemblablement juchée au sommet de l'édifice, sur les rails qui courent le long de la terrasse, ronronnait<sup>27</sup>.

Como surgidas de la nada, las máquinas abandonadas, siniestras, en los "quais" parisinos, ofrecen un ambiente malsano casi fantasmagórico. El París pintoresco, que todo el mundo conoce se ha desvanecido y ha sido reemplazado por un paisaje insólito, desconocido. Los lugares que Burma describe parece que se encuentran a kilómetros y kilómetros de París. Es lo que ocurre en *Casse-pipe à la Nation*, relato en el que el detective tiene la impresión de realizar la investigación "dans un arrondissement qui semble très loin de Paris"<sup>28</sup>. Los lugares secretos, tortuosos o alejados de la capital

---

<sup>26</sup> *Op. cit.* p. 341.

<sup>27</sup> Léo Malet: *Brouillard au pont de Tolbiac*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p.330.

<sup>28</sup> Léo Malet: *Casse-pipe à la Nation*, de Francis Lacassin, *Œuvres Complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 555.

constituyen igualmente un ingrediente esencial del "roman noir". Burma recorre la ruta trazada por Malet, una ruta alejada de las zonas normalmente frecuentadas y trilladas. Así, el lector, tan desconcertado y perdido como el detective, descubre que hay otro París, lleno de barrios míseros, industriales, recónditos, tristes, oscuros, en resumen "noirs", por los que tiene que ser guiado, llevado de la mano de Burma, si no quiere perderse: después de una larga vigilancia por el laberinto que constituyen las callejuelas del "XVI<sup>e</sup> arrondissement", Burma sufre una agresión por parte de Yves Bénech en el "Passage des Eaux", callejuela tortuosa, siniestra y abandonada (*Pas de bavards à la Muette*, p. 136). O cuando, durante su investigación en el "III<sup>e</sup> arrondissement", el detective descubre un cementerio clandestino y abandonado en la rue Bourg-Tibourg (*Du rébecca rue des Rosiers*). Pero Malet va más allá, cuando Burma se encuentra en lugares conocidos y agradables, el autor aprovecha para recordar que también tuvieron un pasado criminal y le cuenta al lector algunos de los hechos dramáticos que ocurrieron en esas calles. Malet refuerza, así, la tensión ya existente. En la rue Blottière, Burma expone algunos recuerdos que tiene de ella:

La dernière fois que j'avais entendu parler de la rue Blottière, c'était en 1938. On y avait découvert trois morceaux de viande impropre à la consommation, que le jovial docteur Paul, dans son coquet Institut médico-légal au bord de la Seine, avait identifiés comme étant le tronc, le bras droit et la cuisse gauche d'une vieille femme n'ayant plus toute sa tête à elle. A l'époque, c'était tout à fait le genre d'endroit fait sur mesure pour la pratique de cet art si délicat du dépeçage humain<sup>29</sup>.

Este ambiente incierto es un recurso para reforzar la idea de misterio, de angustia, de suspense, de exotismo, que según Malet, tiene que envolver necesariamente la acción. La base del "roman policier" es el esclarecimiento de un crimen a través de una investigación, expuestos desde el principio como un enigma o misterio que hay que resolver, por ello, este halo de misterio y suspense tiene que estar presente no sólo en los hechos y en los personajes sino también en los lugares. El detective comienza su búsqueda,

---

<sup>29</sup> Léo Malet: *Les Rats de Montsouris*, de Francis Lacassin, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 861.

una calle, un indicio, una pista que le conducen por una ruta incierta, arrastrando con él al lector, de manera que ambos se ven enredados en un laberinto de calles tenebrosas, pero reales, con nombres propios y este realismo “engancha” aún más al lector que sigue a Burma sin pestañear. Así, lector y detective giran, entran, salen, cruzan, parecen perdidos, sin rumbo, como si no hubiera salida y a cada paso que dan, el riesgo de que alguien pueda atacarles, de que el asesino les sorprenda, de encontrar nuevos peligros, les envuelve. La tensión y la angustia disparan el ritmo cardiaco, el lector no puede dejar de leer, ahora no, tiene que avanzar, encontrar una frase, una palabra, que le dé información, un dato, una ventana que le permita “respirar”, una luz clarificadora. La noche es el escenario propicio del "roman noir" y del "roman policier". La oscuridad favorece, disimula y esconde al asesino, es su cómplice más abnegado, además entorpece la investigación del detective, impidiéndole ver con la claridad que el día puede ofrecerle. De noche la ciudad se transforma: calles inocentes que invitan a plácidos paseos, de día, se convierten en sospechosas, peligrosas y problemáticas, verdaderas trampas para la población honesta, que acata la ley. En *Du rébecca rue des Rosiers*, Burma recorre la rue des Lombards al igual que sus habitantes:

Les mains aux poches et la pipe au bec, je m'aventure dans la sombre rue des Lombards, comme un grand. De nuit comme de jour, elle grouille d'une étrange humanité, circonspecte et furtive, à la fois morne et agitée, vague et précise. Mais la nuit, ce caractère est assurément plus sensible. Dans la journée, des voitures la sillonnent, de braves mères de famille s'y égarent, pour se rendre au Bazar de l'Hôtel de Ville ou en revenir, accompagnées de leur progéniture. La nuit, c'est le domaine incontesté du turf et de tout ce qui s'ensuit. Cependant que certaines filles repassent le ruban, d'autres restent immobiles à l'entrée des hôtels, ou dans les encoignures sombres. Il y en a pour tous les goûts, sinon pour toutes les bourses. Des assez jeunes et des plus âgées. Usagées. Comme partout où ça tapine. Enveloppées dans un imper, un manteau ou un simple pull-over. Et toutes avec des nichons et des fesses comac. Les premiers en surplomb agressif, les secondes

illustrant la théorie de la mécanique aléatoire. Un couloir à demi enténébré vomit un client qui s'éloigne très vite, rasant les murs, comme honteux, la tête baissée. La nuit l'absorbe<sup>30</sup>.

En ella, los personajes se dejan llevar por sus más bajas pasiones, ponen en práctica sus turbias fantasías, el instinto se impone a la razón y a la conciencia, el desenfreno y el exceso sustituyen al comedimiento y a la moderación. Surge el lado oscuro del hombre. En *Corrida aux Champs-Élysées*, Nestor Burma se codea con productores de cine, gente en apariencia honesta, de día; pero que muestra su cara más perversa de noche. Como ocurre con Laumier, productor de éxito que se transforma en asesino.

Ce Laumier est méchant, vindicatif. Deux exemples des vengeances qu'il a assouvies dans le temps: la firme X lui ayant soufflé l'acteur Pierre Lunel, il profite de ce que Lunel est un ex-drogué pour lui faire reprendre goût à la morphine ou à l'opium, ce qui ne dut pas être difficile. Et voilà Pierre Lunel incapable d'un travail sérieux, le film en panne et la firme X... empoisonnée à son tour. Notre producteur s'est bien vengé. Même scénario en ce qui concerne l'acteur Mourgues, à une variante près. Celui-là, personne ne l'a soulevé à Laumier, mais il travaille avec un producteur avec lequel le nôtre est vraisemblablement en bisbille. Le défaut de la cuirasse de ce producteur sera Mourgues, ex-drogué comme Lunel. On lui procure de quoi remettre ça, certainement pour pas cher<sup>31</sup>.

Por ello, asesinos, ladrones, violadores, estafadores, etc., campan a sus anchas, del mismo modo que alcohólicos, prostitutas, marginados, etc., todos los que el sistema se esfuerza en esconder de día, se muestran y se exponen favorecidos por la oscuridad. Por otro lado, y aquí queremos destacar un contraste singular en Léo Malet, ese velo "noir", lúgubre y

---

<sup>30</sup> Léo Malet: *Du rébecca rue des Rosiers*, de Francis Lacassin, *Œuvres Complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 791.

<sup>31</sup> Léo Malet: *Corrida aux Champs-Élysées*, de Francis Lacassin, *Œuvres Complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 97.

sombrío de la capital desaparece cuando Burma nos describe la población, mostrándonos la otra cara de la ciudad, mucho más animada y colorista. Malet, a través de Burma, quiere dejar claro que lo que da vida a la ciudad es su población, que la anima, la embellece y la da color, por ello, Malet nos dibuja con todo detalle los movimientos de la gente, sus ocupaciones y sus preocupaciones, (este juego de luces y sombras nos hace pensar en un procedimiento estético propio del cine: la utilización continua del claro-oscuro, con el que se destacan todas las fisonomías de la capital) y hace que el personaje se mezcle con la masa popular, que se interese por ella: observa cómo vive, cómo trabaja..., porque para él la belleza de un barrio radica, no en su paisaje, sino en aquello que lo humaniza, es decir, sus habitantes y las actividades que realizan, de esta manera más que describir a los personajes, Burma se recrea describiendo los diferentes oficios, destacando las especialidades de cada "arrondissement". Es el caso del "III<sup>e</sup> arrondissement", del que, en *Fièvre au Marais*, Burma nos indica lo siguiente:

C'est bien connu, est réputé pour le savoir-faire de ses  
ouvriers, les meilleurs depuis toujours<sup>32</sup>,

haciendo alusión al oficio de fundador, que consiste en fundir un metal y verterlo en diferentes moldes. Y añade:

Visiter une fonderie (...), je suppose que ça fait partie des  
épreuves auxquelles on soumet les étrangers à  
l'arrondissement<sup>33</sup>.

Es notorio destacar que cuando la acción se desarrolla en los "arrondissements" ricos, como por ejemplo el XVI<sup>e</sup>, Burma sólo va al encuentro de los "petits métiers", los "métiers du pavé": "receveur du bus", en *Micmac moche au Boul'mich*; "marchande au brioches" en *Des Kilomètres de linceuls* y no aquellos que tienen lugar en los despachos. Algunos de estos "petits métiers" se reiteran en los diferentes relatos ya que constituyen una fuente de información para el detective. Es el caso de los "concierges", de los "maîtres d'hôtel", de los "garçons de café", las "prostituées", que por las funciones que realizan su contacto con la gente es directo, los ven ir y venir,

<sup>32</sup> Léo Malet: *Fièvre au Marais*, de Francis Lacassin, *Œuvres Complètes*, Paris, Laffont, 1985, p.635.

<sup>33</sup> Léo Malet: *ibidem*, p. 673

entrar y salir, escuchan sus conversaciones, etc, de ahí el especial interés del detective por ellos. Pero, hemos de matizar, que aunque Malet recurra a este tipo de personajes en reiterados relatos, no olvidemos, que cada historia se desarrolla en un "arrondissement" diferente y que cada uno de ellos posee sus propias características, su propio paisaje, su propio modo de vida, y su propia población, por ello se establecen diferencias considerables entre ellos, hasta tal punto que es sorprendente que pertenezcan todos a una única y misma identidad, París. Además, las diferencias entre los diversos "arrondissements" subrayan la autonomía de cada uno. Nestor Burma, cuando realiza sus investigaciones, nunca franquea sus límites administrativos, salvo para volver a su agencia en la calle de "Petits-Champs". Y consigue limitarse en cada narración a un sólo "arrondissement", porque cada uno de ellos es suficiente en sí mismo, se trate de oficios, de abastecimiento o de entretenimientos. Esta diversidad cultural e histórica permite que las investigaciones de nuestro detective sean diferentes unas de otras, ya que, a veces, se establecen vínculos entre la propia investigación y el "arrondissement" donde se desarrolla: así Burma descubrirá que el robo de un cuadro del Louvre constituye la salida al enigma en el "1<sup>er</sup> arrondissement" en *Le Soleil naît derrière le Louvre*. Igualmente, en *Du Rébecca rue des Rosiers*, demuestra que el primer crimen está relacionado con el Holocausto, es decir, en relación directa con la historia del pueblo judío que vive en dicho "arrondissement". Como vemos, estos "arrondissements" toman forma a través de la mirada de Burma imprimiéndoles vitalidad y realismo al tiempo que realiza una pintura colorista de su arquitectura, de su población, de sus oficios, de su riqueza o pobreza, eliminando cualquier signo de uniformidad y mostrándonos mundos muy distintos.

La serie *Les Nouveaux Mystères de Paris* pone en escena un personaje que se erige en observador de todo lo que le rodea: la ciudad constituye un enigma debido a sus infinitos detalles arquitectónicos; la población es un enigma porque Burma va a su encuentro, busca comprenderla para descubrir a los culpables. Burma, en sí mismo es un enigma, que los lectores han de conocer gracias a la mirada que él nos da de París. Ya que Malet, aunque no nació en París, ha sabido apropiarse de esta ciudad, ofreciéndonos de ella su propia imagen a través de su personaje. *Les*

*Nouveaux Mystères de Paris* representan la realización literaria de lo que Burma formula en *Pas de bavards à la Muette*:

J'arrive de province, dans l'intention de conquérir  
Paris<sup>34</sup>.

### Conclusión

La novela policíaca ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo de la literatura novelesca, dando origen a múltiples categorías de novelas: "le roman d'énigme" (whodunit), "le roman d'enquête", "le roman à suspense", "le roman d'espionnage", o "le roman noir" (hardboiled). Este último se distingue del "roman policier" por el camino que conduce al lector del crimen al asesino. La novela policíaca clásica comienza con un crimen y el lector ha de identificar al criminal. El "roman noir" comienza con una situación en la que el criminal evolucionará hasta el crimen y el encargado de dilucidar el misterio será un detective, un "privé" que se pasea por lugares de dudosa reputación, se codea con ladrones, rateros o chulos y cuya relación con la policía oficial deja mucho que desear. Este tipo de detective fue inmortalizado por los personajes de Sam Spade de Dashiell Hammett o de Philip Marlowe de Raymond Chandler. En Francia, sin olvidar a los precursores de este género, como Balzac, Eugène Sue o Émile Zola, habría que esperar a 1944, días antes de la Liberación de París, fecha en la que Marcel Duhamel decubre a los autores británicos Peter Cheyney y James Hadley Chase y decide confiar su traducción a Gallimard con la intención de crear una colección, que Jacques Prévert titularía *La Série Noire*, y en la que, como ya hemos indicado, también participarían autores franceses de la talla de Jean Amila, Terry Stewart (seudónimo de Serge Arcouet) o Léo Malet. Gracias a esta colección el "roman noir" se populariza en Francia. Este último autor, recupera la tradicional novela policíaca para adaptarla y modelarla a la desintegrada sociedad que le rodeaba y a su propia visión de París. Sus personajes, aunque fieles a la tradición "whodunit", evolucionan en un clima completamente diferente a los tradicionales personajes del "roman policier". Además Malet recupera los temas más representativos del

---

<sup>34</sup> Léo Malet: *Pas de bavards à la Muette*, de Francis Lacassin, *Œuvres Complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 12.

género, que gracias a Hammett (y según Chandler) "a sorti le crime de son vase vénitien et l'a flanqué dans le ruisseau". Se adueñó de la ciudad, de la noche, del alcohol, de la violencia, para crear un universo que marcaría la diferencia con el "hardboiled". Por estos motivos le fue otorgada la consideración de iniciador en Francia del "roman noir", al tiempo que supo imponerse en la literatura policíaca, manteniéndose como un autor único, un autor aparte, pues ni pretendió continuar la tradición del "roman-problème", ni permitió su sucesión. Es decir, el personaje de Nestor Burma, que es en resumidas cuentas la quintaesencia de su obra, solamente podría ser retomado por el propio Malet, ya que habría que poseer el mismo estado de ánimo, los mismos reflejos y volver a sumergirse en una época llena de cambios. De igual modo ocurre con la habilidad de construcción de los decorados, en ellos no hay lugar para la improvisación: la construcción sin plano y con unas únicas referencias en la cabeza, sólo puede fraguarse en la mente de un virtuoso. Asimismo, era necesario un contexto tumultuoso como el de un conflicto mundial para que naciese un personaje tan curioso como Nestor Burma. Malet podría haber elegido múltiples formas literarias, pero se decidió por el "roman policier", ¿qué le impulsaría a ello? Tal vez el hecho de que Chandler llegase a Francia con veinte años de retraso, permitió a Burma instalarse en la literatura francesa, preservándola de una invasión de la literatura americana. Con él, se inició una nueva vía que abriría las puertas de una escuela muy rica, influida pero no devorada por el "hardboiled". Aunque debemos concluir señalando que Malet, al igual que Gaston Leroux o Maurice Leblanc, por citar a otros clásicos, pertenece a esa raza de autores sin posterioridad literaria, ya que son inimitables.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALFU, Léo Malet, *parcours d'une œuvre*. Amiens, Encrage, 1998.
- CHATENIER, Pierre, "Les Mystères de Paris à la mode Malet", *Murs Murs*, 1985, n° 8, pp. 54-58.
- CHLASTACZ, Michel, "Les Trains de Nestor Burma", *La Vie du Rail*, 1992 (août), n° 2356, pp. 10-20.
- DEBRAY, France "Léo Malet, Robert Doisneau, Paris et autres aventures", *Leitmotiv* (Bruxelles), 1988 (mars), n° 1, pp. 31-41.
- DEWEZ, Adeline & Ghislaine LUCINI-MONTIEL, *Le Roman noir, Pas-de-Calais, CDRP du Nord (Deux œuvres, deux genres)*, 1999, 112 pages.

- EPRENDRE, Bruno, "Présentation de la banlieue parisienne dans le roman noir français (1964-1988)", *Mémoire de maîtrise*, Université Paris VIII-St Denis, 1989.
- GAILLARD, "Noé, Léo Malet: du surréalisme au roman policier", *Mémoire de maîtrise*, Université de Toulouse Le Mirail, 1978.
- JONZAC, Gérard, "Sur les pas de Nestor Burma", *Le Journal du dimanche*, 1988 (31 juillet), n° 2172, p. 2.
- LACASSIN, François, *Sous le Masque de Léo Malet: Nestor Burma*, Amiens, Encrage, 1991.
- LESTRIENT, Eric, "Léo Malet: 'Nestor Burma est un personnage surréaliste'", *Matulu*, 1974, n° 30, pp. 4-6.
- MONTFOURNY, Renaud, "Interview de Léo Malet", *Les Inrockuptibles*, 1988 (oct.- nov.), n° 13, pp. 46-48.
- RABINIAUX, Roger, "Des Nouveaux Mystères de Paris aux vieilles énigmes de l'univers", *Combat*, 1957 (5 octobre).
- \_\_\_\_\_, Préface à *Brouillard au pont de Tolbiac*, Paris, Livre de Poche, 1970.
- RIVIÈRE, François, *Les Couleurs du Noir, Biographie d'un genre*, Paris, Chêne, 1989.
- SCHWEIGHAEUSER, Jean-Paul, *Le Roman Noir Français*, Paris, PUF, 1984.
- STRAGLIATI, Roland, *Léo Malet, cet autre Paysan de Paris*, Le Monde, 1975 (9 mai).
- TARDI, Jean, *Brouillard au pont de Tolbiac*. Paris, Casterman, 1982.
- \_\_\_\_\_, *120, rue de la Gare*. Paris, Casterman, 1988.
- TRAVELET, Françoise, "Interview de Léo Malet", *La Rue: revue culturelle et littéraire d'expression Anarchiste*, 1980 (1<sup>er</sup> trimestre), n° 28, pp. 45-46.
- TULARD, Jean, "Rue Léo Malet", *Valeurs Actuelles*, 1982 (8 Novembre), pp. 48-49.
- VILAR, Jean-François, "Les pas perdus de Nestor Burma", *Le Monde des Livres*, 1986 (1<sup>er</sup> août), p. 12.

ISSN: 0000-0000

## Traducir a Victor Hugo en España en la segunda mitad del siglo XIX

FRANCISCO LAFARGA  
*Universidad de Barcelona*  
lafarga@ub.edu

Fecha de recepción: 15 de marzo de 2009

Fecha de aceptación: 30 de marzo de 2009

**Abstract:** This work aims to present a general overview of the translations of Victor Hugo in Spain in the second half of the 19th Century. This is a period seldom explored by researchers, who -quite surprisingly- have paid little attention to it, even if it largely coincides with the years in which Hugo lived (he died in 1885). This study articulates around two topics: on the one hand, the translations of Hugo's early works, that is, those from his genuinely Romantic period; on the other, the translations of those works -mainly from the period in question- in which the author, and to a large extent his translators too, adhered to a social and political compromise.

**Key words:** Victor Hugo, Spain, translation, 19<sup>th</sup> century.

**Resumen:** Este trabajo pretende ofrecer una visión general de la situación de las obras de Victor Hugo en España en la segunda mitad del siglo XIX, tras haber constatado que se trataba de una época poco cultivada por los investigadores, a pesar de coincidir dicha época con los años en los que vivió Hugo (fallecido en 1885). El presente artículo trata dos ejes fundamentales: las traducciones de los primeros trabajos del autor, pertenecientes al periodo genuinamente romántico, y las traducciones de aquellas obras en las que Hugo pone de manifiesto un claro compromiso político y social.

**Palabras clave:** Victor Hugo, España, traducción, recepción, siglo XIX.

Las investigaciones que he emprendido desde hace cierto tiempo sobre la presencia y recepción de V. Hugo en España me permiten afirmar que un estudio de conjunto sobre el tema todavía no se ha llevado a cabo. Quiero decir un estudio amplio, generoso en el tiempo, rico en informaciones, con

análisis profundos. Poseemos, eso sí, multitud de estudios parciales, valiosos en sí mismos, aunque limitados a una época, un género o una obra concreta.<sup>1</sup>

El período más estudiado –y no es de extrañar– es el del Romanticismo. Los trabajos de Adelaide Parker y E. Allison Peers, de 1932-1933, constituyen las bases de los estudios sobre la recepción de V. Hugo en España. Ofrecen un panorama bastante rico en detalles sobre la acogida dispensada a Hugo y sobre su influencia en escritores románticos españoles hasta 1845, fecha fijada por los autores para no superar el período romántico, pues no querían aventurarse en el terreno de la inspiración más o menos directa. Más o menos profunda, ejercido por Hugo sobre los neorrománticos. A pesar de todo, la lista de traducciones propuesta alcanza a 1863.

Los trabajos de estos dos investigadores sirvieron de punto de partida a otros estudios que han insistido en aspectos, por lo general, concretos. El teatro se presenta como el género privilegiado de la producción hugoliana, tanto en el terreno de la teoría dramática como en el de la práctica.<sup>2</sup>

No ocurre lo mismo con los trabajos dedicados al estudio de la recepción de Hugo a partir de 1850: su número resulta más reducido y, salvo algunas excepciones, se trata de análisis puntuales, basados en las relaciones entre Hugo y algunos escritores célebres, como Bécquer, Ayguals de Izco, Zorrilla, García Lorca, o sobre traducciones concretas, por ejemplo las de Jacinto Labaila o la de los hermanos Machado y Villaespesa.<sup>3</sup>

La época menos atendida por los investigadores es seguramente la segunda mitad del siglo XIX, y eso resulta tanto más sorprendente cuanto que, por lo menos en gran parte, se trata de un período coincidente con la vida de Hugo, que falleció en 1885.

Es lo que me ha movido a intentar dar una visión, que por lo panorámica pecará sin duda de superficial, de la situación de las traducciones de obras

---

<sup>1</sup> Es general, aunque se trata únicamente de una bibliografía, el repertorio de traducciones de LAFARGA (2002).

<sup>2</sup> Puede citarse, en este sentido, los trabajos de BERTRAND DE MUÑOZ (1976), CALDERA (2006), DENGLER (1987 y 1991), ENDRESS (1989), GABBERT (1936), LAFARGA (2006), LOPEZ DE MENESES (1951), LOSADA (2002), MENARINI (1982), MIARD (1973), OZAETA (2002), PALENQUE (1998), PONT (1987) y ZARAGOZA (2002).

<sup>3</sup> Puede citarse, sin pretensiones de exhaustividad: ANOLL (2006), ARA TORRALBA (1992), COBOS (1985), COTONER (2006), FERNANDEZ CARDO (1983), GINE (2006), KRAPPE (1932), LESELBAUM (1990), LIDA DE MALKIEL (1953), LOPEZ JIMENEZ (1989), MARTIN (1982), PEERS (1933), PEGENAUTE (2006) y VALIS (1979).

de V. Hugo en España en la segunda mitad del siglo XIX, visión que descansa sobre dos ejes: la de las versiones de obras de la primera época de Hugo, o sea, la época plenamente romántica, y la de las traducciones de obras –por lo general correspondientes al propio período estudiado, que implican un compromiso social y político del autor y, tal vez, de los propios traductores.<sup>4</sup>

Como límites temporales de mi estudio, me he fijado las fechas de 1860 y 1888, porque me parecen muy significativas en la historia de la traducción de Hugo en España.<sup>5</sup> La primera corresponde a la publicación de la *Poesías selectas* de Hugo por Teodoro Llorente; la segunda, al final de la edición de sus *Obras completas* en la versión de Jacinto Labaila. Se trata, en el primer caso, de un trabajo de juventud –Llorente tenía solo 24 años– de quien se convertiría con el tiempo en uno de los grandes personajes del mundillo literario en el último tercio del siglo y no solo de su Valencia natal; en el otro caso, nos hallamos antes una empresa muy ambiciosa, llevada a cabo también por un valenciano, uno de los escasos ejemplos de traducción de la obra completa de un escritor extranjero moderno en España.

La versión de Llorente contiene, además, como objeto complementario de interés, una prólogo del ya distinguido político Emilio Castelar –personaje muy vinculado a V. Hugo–, en el cual, tras grandes elogios dirigidos al escritor francés (“El nombre de V. Hugo eleva grandes ideas en la mente y despierta sublimes sentimientos en el corazón”), hace referencia a la traducción del joven poeta valenciano, insistiendo en las dificultades que había sabido vencer. Sin embargo, algunos años más tarde, al hacer un repaso a su traducción, Llorente se muestra muy severo sobre su propio trabajo:

Veía claras y patentes las faltas de mi traducción. Para expresar con exactitud el sentido de la poesía original, descuidé la forma; no brillaban en ella la galanura y la gallardía propias de la versificación castellana. Arrepentíme de haber dado a la estampa obra tan imperfecta.

---

<sup>4</sup> He desarrollado algunos de estos aspectos en LAFARGA (1997 y 1998).

<sup>5</sup> Señalaré, con todo, alguna otra traducción que cae ligeramente fuera de este periodo. Para las referencias completas de las traducciones mencionadas en este estudio, véase el apéndice. Por otra parte, los textos citados, y algunos otros, pueden leerse en la antología de LAFARGA (2008).

De hecho, en la antología de poesía francesa del siglo XIX (publicada en 1906), a la que pertenecen estas palabras, los poemas de V. Hugo (que ocupan 80 páginas) no corresponden a los que Llorente había incluido en su versión de 1860.<sup>6</sup>

Entre las traducciones publicadas en el período examinado, la mayoría corresponden a obras teatrales, fenómeno en absoluto sorprendente habida cuenta del enorme prestigio de Hugo como autor dramático, por un lado, y de la importancia del teatro como espacio de experimentación del Romanticismo, por el otro.

Tres dramas –*Lucrecia Borgia*, *María Tudor* y *Angelo*– fueron publicados en 1868 en una gran colección teatral, el *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*. Puede leerse al final del volumen una larga noticia sobre V. Hugo, sin firma pero redactada presumiblemente por los editores Francisco José Orellana y Cayetano Vidal y Valenciano, en la que se pasa revista a su formación literaria, los inicios de su carrera y su producción –en particular la teatral–, y se hace una crítica bastante dura de sus ideas literarias y de los principios de “la que se llamó escuela romántica”.

Con todo, esa actitud algo frío de los editores de la colección en relación al Romanticismo no impidió la inclusión de los tres dramas de Hugo, así como de varias piezas de Dumas.

Una actitud algo más favorable aparece en las palabras del traductor del *Ruy Blas* publicado en 1875, según todos los indicios el escritor catalán Josep Roca i Roca, que se oculta tras las iniciales J. R. R. Tras tributar grandes elogios al autor en cuanto al estilo, la disposición de los elementos, la fuerza de la expresión y la caracterización de los personajes, el traductor mantiene cierta distancia del Romanticismo, aunque salvando al poeta y a su composición dramática:

Escrito el drama en una época en la cual el movimiento ha absorbido a la reflexión, cuando el teatro se llena más por el afán de sensaciones que por el de embelesar en la admiración de galas poéticas y de bellezas literarias, se comprende que se pague en el *Ruy Blas* preferente tributo a la moderna escuela, uno de cuyos apóstoles es su autor, y que desde la primera escena se deslice hasta

---

<sup>6</sup> Para más detalles sobre el contenido de esta antología puede verse LAFARGA (2001).

el desenlace sembrado de efectos, de contraposiciones, de contrastes, creciendo y engordándose su interés. [...] Mas esta cualidad, a la cual otros autores suelen sacrificar las restantes condiciones de toda obra dramática, no eclipsa en el *Ruy Blas* bellezas de un orden distinto.

Otras traducciones teatrales publicadas en la época –y sin intentar alcanzar la exhaustividad– fueron un nuevo *Ruy Blas* (1878), *Los burgraves* (1881), piezas muy poco traducida antes y después, probablemente a causa de su fracaso inicial en Francia, y dos volúmenes de *Dramas* (1884-1887), que contenían ocho piezas en una edición muy bien encuadernadas y adornada con la efigie de Hugo coronado de laurel.

Del mundo novelesco del V. Hugo romántico fueron publicadas en la época dos traducciones de *Nuestra Señora de París*: una de 1861, atribuida por Palau a Joaquín María de Tejada,<sup>7</sup> y otra de Juan Alonso del Real de 1885, publicada, según se dice en la portada, “a los ocho días de la muerte de su autor”. Excelente ejemplo de estrategia editorial que respondía a un acontecimiento ampliamente difundido y comentado por la prensa, aunque es lícito suponer que el proceso de la traducción se habría iniciado algún tiempo antes. Esta edición contiene unos “Apuntes biográficos” que encierran distintos momentos de la vida de su autor, sus últimos instantes y su testamento, así como una relación de sus obras. Todo ello precedido por una encendida declaración de republicanismo por parte del traductor.

Por su parte, *Bug Jargal*, una de sus novelas de juventud, conoció dos ediciones en la época: una a partir de una versión anterior, publicada en 1840, y otra en traducción nueva de 1881.

Una obra que tuvo enorme difusión, tanto en el período romántico como más tarde, si nos atenemos al número de traducciones y ediciones, fue *Le dernier jour d'un condamné*. Su carácter reivindicatorio contra la pena de muerte parece haber justificado su inclusión en una publicación sobre las cárceles, la *Historia del Saladero* de Francisco Morales Sánchez, publicada en 1870. Por otra parte, su interés puramente literario pudo permitir, a los ojos de traductores y editores, su publicación conjunta con dos obras de Espronceda de temática vecina (*El reo de muerte* y *El verdugo*). Es la

---

<sup>7</sup> Véase PALAU y DULCET (1948-1977, s. v. Hugo).

presentación material que tomó la traducción de 1875 por Mariano Blanch, reimpresa en 1879.

Pero, como dije ya antes, la traducción más significativa de todo este período, tanto por su envergadura como por su carácter global, es la edición de las *Obras completas* publicada en 1886-1888 en 6 volúmenes en folio, que comprenden unas 4.630 páginas.<sup>8</sup>

El traductor y editor, Jacinto Labaila González (1833-1895), fue uno de los iniciadores del renacimiento literario en Valencia, presidente de la asociación cultural “Lo Rat Penat” y colaborador de varios diarios y revistas de Valencia y de Madrid. En el momento en que apareció la traducción Labaila era un escritor muy conocido por el público gracias a sus numerosas obras de creación (poemas, novelas y obras teatrales).

Puede observarse, en primer lugar, la oportunidad de tal empresa. En efecto, la muerte de V. Hugo en mayo de 1885 ponía de nuevo su nombre y su obra en el candelero. La prensa diaria, así como las revistas literarias y culturales se hicieron amplio eco del acontecimiento, una de cuyas consecuencias –normal, por otra parte, cuando se produce un suceso de este tipo– fue la publicación de varias obras del autor o la representación de sus dramas.<sup>9</sup>

Si esta traducción es menos “oportunista” que la ya citada de *Nuestra Señora de París*, que se presentaba en la portada como “Edición póstuma. Publicada a los ocho días de la muerte de su autor y dedicada a su excelsa memoria”, es cierto que es la primera gran edición aparecida tras la muerte de Hugo. En cualquier caso, es más que probable que el traductor –que, aparentemente, trabajó sin colaboradores– iniciara su trabajo mucho antes de la fecha de fallecimiento del autor.

La obra va precedida de un “Estudio crítico-biográfico” (I, v-VIII), fechado en octubre de 1886 y concluye con una “Postdata” de octubre de 1888. En el primero, el traductor, tras establecer un paralelo entre Voltaire y Hugo, insiste en la importancia del autor en los distintos géneros literarios, con citas de Hugo, Castelar y otros autores. Y, tomando una comparación que Hugo había establecido en *Notre Dame de Paris* (“Si Dante est au XIIIe siècle

---

<sup>8</sup> Para más detalles sobre esta traducción véase LAFARGA (1997).

<sup>9</sup> He descrito y comentado las presencias y la reacción de la prensa de Barcelona en LAFARGA (1987).

la dernière église byzantine et Shakespeare est au XVIe siècle la dernière cathédrale gothique”) la completa añadiendo que: “V́ctor Hugo es en el siglo XIX el palacio de la Exposición Universal: en él se encuentran esparcidos en diferentes departamentos todos los elementos de la inteligencia en su estado de progreso”.

La “Postdata” contiene varias partes en las que el traductor alude al proceso de la traducción, a la estructura de la obra y al carácter y genio de V. Hugo. En el contexto en que nos hallamos, la más interesante es la primera, en la que Labaila enmarca su traducción y pone el acento en las dificultades de la misma. Se pregunta más tarde qué es traducir a V. Hugo y responde:

No creemos que sea traducir, literariamente hablando, concretarse a poner en castellano el significado material de cada palabra francesa y muchísimo menos tratándose de autor tan excepcional: traducirle literariamente es sorprender sus pensamientos al través de sus nebulosidades, sacarlos de la oscuridad en que están sepultados muchas veces, apoderarse de ellos y verterlos al idioma patrio. Traducir a Victor Hugo es no olvidar nunca el alto vuelo de su estilo y procurar que en castellano no aparezca nunca bajo y rastrero; esto en algunas ocasiones es difícilísimo de evitar, porque entremezcla con palabras marquesas palabras plebeyas – como él las llama–, palabras que si en francés, por la índole de la lengua, no deslucen el estilo, en castellano le hacen decaer y le empobrecen. (VI, 669-670)

Y añade luego los conocimientos que hay que tener para traducirlo: “no basta poseer medianamente la lengua francesa para traducirle a conciencia; es necesario tener conocimiento de las palabras arcaicas [...]. No basta tampoco poseer el francés antiguo; se necesita además poseer varios idiomas: el latín, el castellano, el inglés, el alemán y el italiano [...] el que se atreva a traducirle debe ser literato y además de literato poeta...” (VI, 670). Dificultades que recuerdan las que el propio Hugo encuentra en la traducción de Shakespeare y a las que se refiere en el prólogo que escribió para las versiones shakespearianas hechas por su hijo François-Victor.

En cuanto a la estructura de la obra, el traductor ha dispuesto los textos en orden cronológico en el interior de grandes divisiones atendiendo a criterios de género:

Como de mayor aliciente para la generalidad del público, hemos empezado por la sección de novelas, insertándolas por el orden con que fueron escritas; publicamos a continuación dos libros histórico-políticos; inmediatamente sus diez dramas; luego lo que escribió de filosofía y de literatura; después sus trabajos políticos y académicos coleccionados en tres épocas distintas de su vida; tras estas obras hemos coleccionado un libro de viajes, el gran número de volúmenes que dio a luz, y finalmente sus memorias, escritas por un testigo de su vida.

La traducción de Labaila, que resulta completa, no agotó las posibilidades de la obra hugoliana ni el interés de las generaciones siguientes para continuar traduciendo a V. Hugo. Aparte del hecho de que algunos de los textos traducidos por Labaila –*Cromwell*, *Hernani*, *El rey se divierte*– han sido reimpresos en una colección moderna (“Austral” de Espasa Calpe), la importancia y el interés de la colección residen en la ambición de la empresa y en las circunstancias de su publicación en los años que siguieron a la muerte del autor, cerrando así un período de la historia de la traducción de Victor Hugo en España.

El segundo aspecto que desearía tratar aquí es el de la traducción de los textos de contenido político y social, y de la utilización de los mismos –a veces también de textos meramente literarios– por los traductores con un objetivo determinado.

Esta perspectiva de análisis conduce a plantearse la cuestión del papel político jugado por los traductores. En la obra colectiva *Les traducteurs dans l'histoire*, los editores han dedicado varios capítulos al estudio del o de los papeles jugados por los traductores a través de los tiempos (véase Delisle & Woodsworth 1995). A pesar de los nueve ámbitos previstos, no hay ninguno que cubra el aspecto que me propongo abordar aquí, ilustrándolo con las traducciones de V. Hugo, a saber: el papel del traductor como defensor/difusor de una ideología. Porque no se trata ni de la difusión de

conocimientos, ni del papel del traductor en sus relaciones con el poder, aspectos que sí se analizan en aquella obra.

André Lefevere, en la presentación del capítulo titulado “Los traductores, actores en la escena del poder”, se muestra muy reticente ante el posible poder del traductor: “On peut dire que le traducteur est assujetti aux pouvoirs, qu’il est réduit à l’impuissance. [...] Le traducteur n’a guère d’autre choix que de respecter les pouvoirs existants” (Delisle & Woodsworth 1995:137). Pero si es cierto que el traductor está a menudo sometido a múltiples presiones y violencias, empezando por las de orden económico, no siempre se ha inclinado ante el poder establecido, sino que a veces ha adoptado una actitud crítica, convirtiéndose en portavoz de una ideología que si bien no resulta siempre revolucionaria, por lo menos es subversiva y disiente frente a la ideología dominante.

En esta situación se encuentran, a mi parecer, varios traductores de V. Hugo en la España de la segunda mitad del siglo XIX.

Los años que median entre la última etapa del reinado de Isabel II y la consolidación de la Restauración borbónica resultan de los más convulsionados de la reciente historia de España. Tras la revolución de 1868, las vacilaciones en cuanto a la forma de gobierno más conveniente para el país desembocaron en un cambio de dinastía en forma de una monarquía liberal, que no consiguió la estabilidad política de una nación agitada por las crisis económicas, la guerra civil y los movimientos independentistas en las colonias. La proclamación de la República no logró apaciguar la situación, que se vio agravada por los sucesivos cambios en la presidencia y en los ministerios, el cantonalismo –exacerbación de un federalismo nunca aplicado–, el inicio de los movimientos obreros, la amenaza de pronunciamientos, etc. La Restauración, finalmente, aunque satisfizo a gran parte de las clases dirigentes, decepcionó a los sectores más progresistas, que no renunciaron a un regreso de la República.

En este ambiente convulsionado vieron la luz varias traducciones de obras del Hugo más maduro, muchas de las cuales contienen una temática claramente reivindicativa, con un tono polémico y combativo.

Se podría adelantar un poco la fecha de inicio del período considerado para aludir a la traducción, aparecida en Londres en 1852, de *Napoléon le Petit*, obra que señaló el inicio del largo exilio de Hugo en Bélgica y en las islas del Canal; curiosamente, cuando se hizo una nueva versión de esta obra

en España, en 1870, el editor juzgó conveniente –habida cuenta de las reformas introducidas por Napoleón III tras las elecciones de 1869– suprimir la parte relativa al gobierno imperial: en consecuencia, la obra traducida solo contiene el retrato moral y político del emperador.

Hacia 1860 se publicó en español el “Discurso sobre la enseñanza” pronunciado por Hugo en la Asamblea legislativa en 1850, que señaló su definitivo alejamiento de las posiciones cada vez más de derechas del presidente Louis-Napoléon Bonaparte, a quien al principio había apoyado. Aparte de tres ediciones publicadas en Barcelona,<sup>10</sup> existe una cuarta, hecha en Cádiz en 1865, la cual presenta, junto al discurso hugoliano, un folleto de tono muy irónico, que contiene una violenta sátira de distintos personajes conservadores y retrógrados opuestos a las libertades –entre las que se hallaba la de enseñanza– y a las ideas subversivas difundidas por V. Hugo. Resulta particularmente interesante el discurso de uno de los interlocutores, de acuerdo con el tono progresista y liberal del folleto, el cual, con fina ironía, se refiere a Hugo con estas palabras:

Os remito este discursito que un mentecato francés llamado Víctor Hugo, pronunció en pleno Senado (pues el Senado francés escucha con gusto estas sandeces); no porque contenga nada bueno, nada verdad, pero sí porque veo se lee con avidez, y que generalmente se ensalza al Víctor Hugo, que tan perjudicialísima semilla esparce. (p. 22)

A veces no es tanto el texto objeto de traducción lo que llama la atención, sino la personalidad del traductor o del prologuista. Es lo que sucede con Tomás Rodríguez Pinilla, miembro del Partido Progresista, que participó en tiempos de Isabel II en varios movimientos y revueltas, que le costaron el exilio, y que tras 1868 ocupó varios puestos políticos; Rodríguez Pinilla, pues, incluyó en su volumen de poesías originales que tituló *La lira del proscrito* (1874) la traducción del poema de Hugo “Los desgraciados”, precedido de un prólogo en el que insiste en el carácter moral, educativo y humanitario de la poesía en general, y en particular de la Hugo: “No, la

---

<sup>10</sup> No he podido ver la edición fechada en 1860, citada por PALAU, *op. cit.*, nº 116.818 (s. v. Hugo), ni una probable segunda edición; he localizado únicamente una ed., que se denomina tercera, sin fecha, publicada por la imprenta de Fiol y Barnadés.

poesía no es la ciencia; pero sí un poderoso medio de difundir y asegurar sus triunfos; no es la moral, pero, sublimándola, es su aureola y le sirve de paladium. Sea inspiración, sea visión, es luz que ilumina y, por lo tanto, que enseña”.

Varios nombres de políticos progresistas (republicanos, federalistas) aparecen vinculados de distintas formas a Hugo, antes y después de 1868. Por su parte, el escritor francés no se mantuvo indiferente ante los sucesos que se producían en España. En este sentido, cabe decir que redactó, fechada el 22 de octubre de 1868 en su residencia de Hauteville House, una carta abierta, publicada en el periódico *La Liberté* y traducida enseguida al español.<sup>11</sup> Tras alusiones bastante rápidas a los logros “democráticos” de España desde la Edad Media –las cortes, el Justicia de Aragón, las Comunidades de Castilla– a pesar de la Inquisición y de la monarquía, Hugo imaginaba una España republicana y su papel en Europa. Y terminaba su carta con estas palabras: “Si España renace como monarquía, es pequeña. Si renace república, es grande. De ella depende”.

Realmente España, tras un breve paréntesis monárquico de signo liberal, fue republicana; pero la I República no recorrió el camino triunfal que le había augurado el poeta: uno de los inconvenientes que tuvo que superar fue el reconocimiento de las potencias extranjeras, entre ellas la Francia republicana presidida por el general monárquico Mac-Mahon, el mismo que intentó un golpe de estado, ante el cual Hugo reaccionó vivamente con la publicación de la *Histoire d'un crime* (1877), que había redactado en ocasión del golpe de estado de aquel otro presidente que había hecho fracasar la II República. Y fue otro prestigioso republicano, Emilio Castelar, quien redactó el prólogo de la casi inmediata traducción española, aparecida el año siguiente en edición simultánea en España, Francia y Chile.

Por su parte, Eusebio Freixa,<sup>12</sup> compilador en 1884 de un curioso volumen de *Perlas literarias* de V. Hugo, dedicó su traducción a Manuel Ruiz

---

<sup>11</sup> *Carta de Victor Hugo a España*: se trata de una hoja de 35x23 cm, sin nombre de impresor y con la única mención del lugar y fecha de su redacción; he consultado el ejemplar conservado en el Arxiu Històric de la Ciutat (Barcelona), sign. A fol. op. 48.

<sup>12</sup> Miembro del partido Democrático-Progresista, Eusebio Freixa (1824-1894) participó en varios movimientos liberales y revolucionarios antes de 1868, y durante la I República ocupó varios cargos políticos. Publicó numerosas obras de jurisprudencia, caza y armas, así como varios libros de máximas, sentencias y pensamientos.

Zorrilla, “insigne hombre público y notable estadista expulsado de España en 1875 a raíz de la Restauración borbónica; al que distingue con su inapreciable amistad el gran Víctor Hugo, autor de las preciosidades contenidas en este volumen, eterno batallador contra todas las injusticias y tinieblas sociales”, según la dedicatoria.<sup>13</sup>

En el breve prólogo que antecede a su trabajo, Freixa pasa revista a varias producciones de Hugo y señala el principal objetivo de su traducción:

popularizar en España por medio de un pequeño libro al alcance de todas las inteligencias y fortunas, atendido lo módico de su precio, la esencia, digámoslo así, de las inmortales obras literarias producidas por el más grande de los pensadores contemporáneos. (p. x)

Se halla otra afirmación de republicanismo en el prólogo de la traducción por Juan Alonso del Real de *Nuestra Señora de París* en 1885, ya mencionada entre las traducciones literarias, pero que traigo aquí a colación por esas palabras preliminares, empezando por el epígrafe (“La muerte no es más que un accidente de la vida”), que reproduce un pensamiento de Francisco Pi y Margall, ardiente defensor del republicanismo federalista y segundo presidente de la República. El epígrafe se relaciona con la propia idea de la publicación, concebida como un homenaje a Hugo poco tiempo después de su muerte, y vinculada con el contenido del prólogo, una parte del cual recuerda los últimos momentos del poeta, su óbito, su testamento y las reacciones oficiales y populares. Los primeros párrafos son muy significativos, en mi opinión:

Si no temiéramos ofender la veneranda memoria del gran poeta de la república universal, cuyo espíritu acaba de explayarse entre las inmensidades del espacio, con una fórmula realista, exclamaríamos: “¡Víctor Hugo ha muerto! ¡Viva Víctor Hugo!”. [...] V. Hugo también ha gozado de la inmortalidad a la que acaba de nacer después de haber presenciado la muerte de dos

---

<sup>13</sup> Ruiz Zorrilla (1833-1895), jefe del partido Democrático-Progresista, fue ministro del gobierno provisional tras la revolución de 1868 y primer ministro con Amadeo I; su defensa del republicanismo le costó el exilio en 1875: no regresó a España hasta poco antes de su muerte.

Imperios, la de dos reinados, y dos restauraciones, en el claustro terrenal de la republicana Francia de 1885. (p. v)

Nos hallamos, una vez más, ante un preciso ejemplo de utilización de una obra literaria no connotada para lanzar un mensaje determinado, presentándola, además, como un homenaje al autor en un momento muy oportuno. De hecho, con ocasión de la muerte de Hugo, las reacciones más numerosas y emocionantes se produjeron sobre todo en el seno de los círculos y grupos republicanos. En el caso de Barcelona, que estudié hace ya varios años, los periódicos de orientación republicana, como *La Publicidad* y *El Diluvio* (junto con *La Vanguardia*, de coloración liberal moderada) fueron los que se más se ocuparon del acontecimiento (los que dieron mayor cobertura, como diríamos ahora), no solo en cuanto a tal, sino también en cuanto a sus repercusiones en España. *El Diluvio*, por ejemplo, en su edición del 25 de mayo, insertó una declaración conjunta de los tres partidos republicanos (histórico, progresista y federal) que hacía un llamamiento a la generosidad de sus miembros para realizar una ofrenda floral en la tumba de Hugo. Este acuerdo de los partidos republicanos suscitó, al parecer, el recelo de algunos que veían en ello una maniobra política. Para atajar las críticas, *La Publicidad* publicó el 27 de mayo una categórica refutación, en la que se afirmaba que el único objeto de la iniciativa había sido tributar homenaje al demócrata y republicano desaparecido.

Al parecer, los republicanos de Barcelona habían previsto celebrar una reunión para honrar la memoria de Hugo, pero el acto fue suspendido por orden gubernativa en el último momento. Mejor suerte tuvieron los que se reunieron el 3 de junio en el Círculo Republicano-Posibilista para una velada literaria en honor de V. Hugo. *La Vanguardia* dio esta descripción del marco:

En el estrado aparecía, bajo dosel, enlutado en el fondo y en forma de escudo, orlado de laureles y palmas, el retrato del gran poeta, honra de la Francia, con la estrella del genio por remate, con la lira a sus pies; y a ambos lados, formando artísticos grupos, había tarjetones delicadamente dibujados, ceñidos por hiedra y laurel, con los nombres de las principales obras literarias y políticas de Víctor Hugo.

Siempre según el mismo periódico, asistieron al acto representantes de varios partidos progresistas, aunque se notó la ausencia del cónsul de

Francia y del presidente del Círculo Francés. En el transcurso de la sesión se leyeron varias composiciones literarias de Hugo y un orador pronunció el elogio del escritor, llamándolo “el héroe, el atleta, el genio del siglo XIX, que como meteoro pasó entre nosotros, dejando tras sí luminosa estela, una segunda vía láctea, que es el camino trazado para ir en busca de sus futuros destinos”.

La prensa se hizo eco también de varias publicaciones y representaciones teatrales realizadas con ocasión del fallecimiento.

Poco más tarde, hacia 1890, se publicó una traducción de *Lucrecia Borgia*, cuyo interés reside sobre todo en el prólogo de otro republicano, Jaime Martí-Miguel.<sup>14</sup> Tras establecer un paralelo entre Hugo y Jesús –portadores de la verdad, odiados por sus detractores–, el prologuista hace el elogio del escritor, insistiendo en el pensamiento de Hugo, en sus ideas de regeneración social, de unión entre los hombres, de confianza en un futuro mejor. Y exclama:

El siglo XIX es grande, pero el siglo XX será dichoso. Entonces no habrá nada que se parezca a la antigua historia, no habrá que temer como hoy una conquista, una usurpación, una rivalidad de naciones a mano armada, una interrupción de civilización, el temor de un nacimiento en las razas hereditarias, el reparto de pueblos acordado en Congresos, como el reparto de ovejas en rediles, el desmembramiento por hundimientos de dinastías, combates de religiones al encontrarse frente a frente, y por último se acabarán todos esos latrocinios del acaso en la selva de los acontecimientos. (p. XVIII)

Los dolorosos sucesos que han marcado el siglo XX ponen en entredicho las convicciones optimistas y animosas de V. Hugo, compartidas por muchos de sus contemporáneos. Los niveles de libertad y de igualdad, e incluso de confort material que se habían alcanzado permitían creer en una progresión floreciente de la Humanidad. Y aunque el autor del prólogo descarta la posibilidad de que la naturaleza hubiera “llenado de utopías

---

<sup>14</sup> Martí-Miguel, marqués de Benzú, fue miembro del partido Republicano Federal, autor y traductor prolífico, y fundador de varios periódicos (*El Siglo* en Madrid, *La República federal* en Valencia).

irrealizables el cerebro más fecundo que ha existido jamás”, sabemos ahora que los cálculos –y los deseos– de Hugo no se han cumplido totalmente. Pero no importa: sigue siendo ese “apóstol de la verdad” como lo califica Pons e Iáñez en su edición de un conjunto de fragmentos selectos de Hugo con el título *Un libro de sus obras* (1887):

Yo he de adorar y estar agradecido al verdadero autor de este libro, por la parte que me pertenece, del bien por él prodigado con sus luchas durante su vida sostenidas en propagar no un ideal de partido, ni una efímera doctrina, ni una falsa teoría, sino para combatir el error, la hipocresía y la maldad, difundiendo la luz, demostrando la verdad inconcusa [...] sólo y únicamente en bien de la solidaridad humana. (p. 6)

Y dedica su traducción a Ramón Chies, y a los librepensadores de la época, “incansables propagandistas del libre pensamiento que con *Las Dominicales* cooperaron por espacio de tres años, y ha dos años más continúan la obra magnífica de Víctor Hugo, a pesar de todas las persecuciones, [...] no cejando en defender la santa causa del pueblo por haberse impuesto el deber de difundir la luz” (pp. 6-7). Este R. Chies es, por otra parte, el autor de las páginas que sirven de prólogo a la traducción por Eribaldo Pérez de Azpillaga de *El año terrible* (1889). Se trata, de hecho, de un texto que Chies había redactado y publicado con ocasión de la muerte de Hugo, precedido de una carta al traductor en la que insiste en las ideas de paz y progreso: “el brillante porvenir por cuyo advenimiento Vd. trabaja, al facilitar al gran maestro la conquista de almas españolas, prestando a sus versos nuestra hermosa lengua castellana” (p. VIII). Un detalle más: el ejemplar de esta traducción conservado en la B. Nacional de España (V. C<sup>a</sup> 25-9) lleva una dedicatoria autógrafa del traductor a Pi y Margall.

Los textos de Hugo que he mencionado no fueron los únicos de contenido social y político traducidos en la época; podrían mencionarse otros, como los de tendencia anticlerical, por ejemplo *Le Pape*, traducido bastante temprano, en 1879, o los textos de defensa de los obreros.

En todos ellos se ve que ha habido una utilización del nombre y del prestigio de Hugo para validar unas posiciones políticas, ideológicas e incluso laborales que no siempre coincidían con el pensamiento hugoliano.

Sea como fuere, durante mucho tiempo, más allá de los límites que me he fijado en este trabajo, Hugo ha sido el punto de mira de unos y otros, a veces incensado hasta las nubes, otras atrozmente vilipendiado.<sup>15</sup> Es el destino de los grandes. Pero no tuvo que sufrir, como tantos otros, la indiferencia de sus contemporáneos. En esta época convulsionada y cambiante que le tocó vivir, en la encrucijada política e ideológica de su tiempo, los traductores – junto con los prologuistas– estuvieron a su lado contribuyendo a la difusión de sus obras y de sus ideas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANOLL, Lúdia, “Avatars de *Le roi s’amuse*: el *Rigoletto* de Manuel Angelon”. En: *Alexandre Dumas y Victor Hugo. Viaje de los textos y textos del viaje*. Lleida: Universitat de Lleida-Pagès Editors, 2006, pp. 63-79.
- ARA TORRALBA, Juan Carlos, “Víctor Hugo en el fin de siglo español: Ricardo León y la poesía luchadora”. En: *Estudios de investigación franco-española*, 7, 1992, pp. 55-69.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, “Hernani de Victor Hugo et le théâtre romantique espagnol”. En: *Mosaic. A Journal for the Comparative Literature and Ideas*, 10, 1976, pp. 91-102.
- CALDERA, Ermanno, “El viaje hacia la nada. Hugo y Dumas en la crítica romántica española”. En: *Alexandre Dumas y Victor Hugo. Viaje de los textos y textos del viaje*. Lleida: Universitat de Lleida-Pagès Editors, 2006, pp. 237-245.
- COBOS, Esperanza, “Un poeta cordobés traductor de V. Hugo”. En: *Récifs*, 7, 1985, pp. 1-20.
- COTONER, Luisa, “La presencia de Alexandre Dumas y Victor Hugo en la Biblioteca Arte y Letras”. En: *Alexandre Dumas y Victor Hugo. Viaje de los textos y textos del viaje*. Lleida: Universitat de Lleida-Pagès Editors, 2006, pp. 247-267.

---

<sup>15</sup> También en España, por supuesto, aunque este aspecto ha sido hasta ahora poco estudiado. A lo que señalo en relación a la prensa de Barcelona, mencionado en mi artículo citado, puedo por ahora añadir otro elemento, que a buen seguro no será el único: un demoledor análisis de 270 páginas publicado por Narciso GAY en 1863 titulado *Los Miserables de Víctor Hugo ante la luz del buen sentido y la sana filosofía social* (Madrid, Librería Española/Barcelona, Librería del Plus Ultra).

- DELISLE, Jean & Judith WOODSWORTH (ed.), *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa-Unesco, 1995 (existe también ed. en inglés: *Translators Through History*. Ámsterdam: John Benjamins-Unesco, 1995).
- DENGLER, Roberto, "El teatro de Victor Hugo a través de la prensa madrileña, 1835-1850". En: *Studia Zamorensia. Philologia*, VIII, 1987, pp. 227-233.
- DENGLER, Roberto, "Algunas consideraciones a propósito de *Hernani*, drama de V. Hugo (1830), versión castellana de Eugenio de Ochoa (1836)". En: *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991, pp. 337-345.
- ENDRESS, Heinz-Peter, "La théorie dramatique hugolienne et le théâtre romantique espagnol". En: *Le rayonnement international de Victor Hugo*. Berna: P. Lang, 1989, pp. 37-50.
- FERNANDEZ CARDO, José María, "Victor Hugo y Bécquer: la rima XXIII palimpsesto". En: *Archivum*, XXXIII, 1983, pp. 301-322.
- GABBERT, Thomas A., "Notes on the Popularity of the Dramas of Victor Hugo in Spain during the Years 1835-1845". En: *Hispanic Review*, IV, 1936, pp. 176-178.
- GINÉ, Marta, "Victor Hugo en la prensa leridana decimonónica". En: *Alexandre Dumas y Victor Hugo. Viaje de los textos y textos del viaje*. Lleida: Universitat de Lleida-Pagès Editors, 2006, pp. 97-115.
- KRAPPE, A. Haggerty, "Sur une 'légende' de Gustavo A. Bécquer". En: *Neophilologus*, XVII, 1932, pp. 273-277.
- LAFARGA, Francisco, "Eco de la muerte de V. Hugo en la prensa de Barcelona". En: *Victor Hugo, literatura i política*. Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, 1987, pp. 219-235.
- LAFARGA, Francisco, "Victor Hugo y sus traductores españoles en la encrucijada política". En: *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España, 1997, pp. 185-193.
- LAFARGA, Francisco, "Sobre la traducción de las *Obras completas* de Victor Hugo al español (1886-1888)". En: *Revista de filología francesa*, 12, 1997, pp. 477-481 (nº especial *Homenaje al Prof. Jesús Cantera y Ortiz de Urbina*).
- LAFARGA, Francisco, "El Víctor Hugo romántico en la España realista". En: *Del Romanticismo al Realismo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, pp. 249-256,

- LAFARGA, Francisco, "Teodoro Llorente, traductor y antólogo de poesía francesa". En: *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, 2001, pp. 157-169.
- LAFARGA, Francisco, *Traducciones españolas de Victor Hugo. Repertorio bibliográfico*. Barcelona: PPU, 2002.
- LAFARGA, Francisco, "De traductores y prologuistas de Victor Hugo en España en el siglo XIX". En: *Alexandre Dumas y Victor Hugo. Viaje de los textos y textos del viaje*. Lleida: Universitat de Lleida-Pagès Editors, 2006, pp. 35-49.
- LAFARGA, Francisco, *Traductores y prologuistas de Victor Hugo en España (1834-1930). Antología de un discurso crítico*. Barcelona: PPU, 2008.
- LESELBAUM, Charles, "Manuel et Antonio Machado, Francisco Villaespesa traducteurs de *Hernani* de Victor Hugo". En: *Mélanges offerts à Paul Guinard*. París: Institut Hispanique, 1990, vol. I, pp. 223-238 (número especial de *Ibérica*).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "La leyenda de Bécquer *Creed en Dios* y su presunta fuente francesa". En: *Comparative literature*, 3, 1953, pp. 235-246; luego en *Ensayos de literatura española y comparada*. Buenos Aires: Eudeba, 1966, pp. 245-256.
- LOPEZ JIMENEZ, Luis, "L'accueil du théâtre de V. Hugo en Espagne". En: *Le rayonnement international de Victor Hugo*. Berna: Peter Lang, 1989, pp. 51-59.
- LOPEZ JIMENEZ, Luis, "*Hernani* y otros dramas de V. Hugo en España. De la crítica de Larra a la versión de los Machado y Villaespesa". En: *Estudios de investigación franco-española*, 2, 1989, pp. 81-91.
- LOPEZ DE MENESES, Amanda, "Pliegos sueltos románticos. *La Torre de Nesle*, *Catalina Howard*, *El conde de Montecristo* y *Lucrecia Borgia* en España". En: *Bulletin Hispanique*, LIII, 1951, pp. 176-205.
- LOSADA GOYA, José Manuel, "La réception du grotesque hugolien dans le théâtre espagnol du XIXe siècle". En: *Victor Hugo ou les frontières effacées*. Nantes: Pleins Feux, 2002, pp. 49-61.
- MARTIN, Eutimio, "Una leyenda de Víctor Hugo en la obra de García Lorca". En: *Ínsula* 427, 1982, pp. 1 y 10.
- MENARINI, Piero, "Eugenio de Ochoa e il teatro francese: *Antony*, *Hernani* e alcuni nuovi dati". En: *Francofonia*, 2, 1982, pp. 131-142.

- MIARD, Louis, "Les premières de *Lucrecia Borgia* de V. Hugo en Espagne et au Portugal". En: *Interférences*, 4, 1973, pp. 48-62.
- OZAETA, M<sup>a</sup> Rosario, "Eugenio de Ochoa, traductor de Hugo". En: *Neoclásicos y románticos ante la traducción*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, pp. 419-436.
- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispano-americano*. Barcelona: Librería Palau, 1948-1977.
- PALENQUE Marta, "La recepción del drama romántico francés: Hugo y Dumas en los escenarios sevillanos (1835-1845)". En: *Revista de literatura*, LX, 1998, pp. 131-152.
- PARKER, Adelaide & Edgar Allison PEERS, "The Vogue of V. Hugo in Spain". En: *Modern Language Review*, XXVII, 1932, pp. 36-57.
- PARKER, Adelaide & Edgar Allison PEERS, "The Influence of V. Hugo on Spanish Poetry and Prose Fiction". En: *Modern Language Review*, XXVIII, 1933, pp. 50-61.
- PARKER, Adelaide & Edgar Allison PEERS, "The Influence of V. Hugo on Spanish Drama". En: *Modern Language Review*, XXVIII, 1932, pp. 205-216.
- PEERS, Edgar Allison, "Zorrilla y Víctor Hugo". En: *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, 1933, pp. 43-46.
- PEGENAUTE, Luis, "La recepción crítica de Shakespeare en España a través de la obra de Víctor Hugo". En: *Alexandre Dumas y Victor Hugo. Viaje de los textos y textos del viaje*. Lleida, Universitat de Lleida-Pagès Editors, 2006, pp. 81-96.
- PONT, Jaume, "Mesonero Romanos contra la secta de los hugólatras". En: *Victor Hugo, literatura i política*. Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, 1987, pp. 237-249; reimpresso en J. Pont, *La letra y sus máscaras*. Lleida: Sección de Lengua y Literatura Española-Estudi General, 1990, pp. 37-57.
- VALIS, Noël M., "Romantic Reverberation in *La Regenta*: Hugo and the Clarinian Decay of Romanticism". En: *The Comparatist*, 3, 1979, pp. 40-52.
- ZARAGOZA, Georges, "A propósito de *Marie Tudor* de Victor Hugo: los problemas de traducción del texto teatral". En: *Neoclásicos y románticos ante la traducción*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, pp. 375-387.

APÉNDICE. OBRAS DE V. HUGO PUBLICADAS EN EL PERÍODO ESTUDIADO (POR ORDEN CRONOLÓGICO)

*Napoleón el Pequeño*, Londres, Jeffs, librero-editor, 1852.

*Poesías selectas de Victor Hugo. Traducidas por Teodoro Llorente*, Madrid, Imprenta de Juan Antonio García, 1860.

*Discurso sobre la enseñanza clerical*, Barcelona, Imprenta de Narciso Monturiol, s. a. (¿1860?).

*Nuestra Señora de París. Traducción de Joaquín María de Tejada*, Madrid, Imprenta de la Galería Literaria, a cargo de Castillo, 1861.

*María Delorme. Drama de Victor Hugo, reducido a forma lírica por A. Ghislanzoni. Música del maestro J. Bottesini. Para representarse en el Gran Teatro del Liceo Filarmónico-dramático barcelonés de S. M. la Reina doña Isabel segunda*, Barcelona, Imprenta y Librería de Tomás Gorchs, 1864.

*Libertad de enseñanza según Mr. Víctor Hugo. Discurso que pronunció ante el Senado Francés*, Cádiz, Tipografía La Marina de A. Ripoll, 1865; seguido de *Libertad de enseñanza según el héroe D. Ramón y su satélite Ibrahim Clarete. Diálogo entre estas dos Excelencias y un folleto de Víctor Hugo rechazando una ley*.

*Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado [...] por D. Cayetano Vidal y Valenciano*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Salvador Manero, 1868, vol. VI, pp. 513-545 (*Lucrecia Borgia*), 547-583 (*María Tudor*) y 585-616 (*Angelo*).

*Carta de Victor Hugo a España*, s. l., s.a. (¿1868?)

*El último día de un reo de muerte en Francisco Morales Sánchez, Historia del Saladero. Precedida de un notable episodio crítico-criminal por Victor Hugo, titulado El último día de un reo de muerte, traducido por uno de nuestros más aventajados jurisconsultos*, Madrid, Manuel Rodríguez, 1870; la obra de Hugo se encuentra en las pp. 19-114.

*Napoleón el Pequeño. Traducción española por E. Z. y J. A.*, Madrid, Librería de Florencio Rubio, 1870.

*Lucrecia Borgia. Drama en tres actos y cinco cuadros de Victor Hugo. Traducido expresamente para la señora Adelaide Ristori por Pablo Ferrari*, París, Imprenta de Morris padre y hijo, 1874 (“Repertorio dramático de la señora Ristori”).

- “Los desgraciados” en Tomás Rodríguez Pinilla, *La lira del proscrito*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1874.
- Ruy Blas. Poema dramático*, Barcelona, Imprenta de la Renaxensa, 1875 (“Biblioteca de ambos mundos”).
- El último día de un sentenciado a muerte* en Victor Hugo. Traducción de Mariano Blanch. *El último día de un sentenciado a muerte. El reo de muerte y El verdugo* por José de Espronceda, Barcelona, Manuel Saurí, 1875 (nueva ed. en 1879); la obra de Hugo se encuentra en las pp. 5-116.
- Historia de un crimen. Declaración de un testigo*. Con un prólogo de Emilio Castelar, Valparaíso-Santiago, Orestes L. Tornero/Madrid, Victoriano Suárez/París, Ch. Bouret, 1878, 2 vols.
- Ruy Blas. Drama en cinco actos*. Traducción de Rafael Ginard de la Rosa, Madrid, Biblioteca Universal, 1878 (“Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros”, XLII)
- La piedad suprema. París. El Papa. Versión castellana* de Ángel R. Chaves, Madrid, Barco Hermanos, 1879.
- Bug-Jargal. Novela escrita en francés por Mr. Víctor-Hugo*. Traducida de la última edición francesa por Manuel Cubas, Madrid, Jesús Gracia, 1881.
- Los burgraves. Poema dramático en tres jornadas traducido libremente en verso castellano* por Mariano Carreras y González, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1881.
- Perlas literarias de Victor Hugo escogidas y entresacadas de muchas de sus obras* por Eusebio Freixa, Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, 1884.
- Dramas de Victor Hugo*. Traducción de A. Blanco Prieto y Cecilio Navarro. Ilustraciones de F. Gómez Soler, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras-Casa Editorial Maucci, 1884-1887, 2 vols.
- Nuestra Señora de París, original de Victor Hugo*. Versión española precedida de unos apuntes biográficos por J. A. R. e ilustrada con profusión de grabados. Edición póstuma. Publicada a los ocho días de la muerte de su autor y dedicada a su excelsa memoria, Barcelona, Biblioteca Salvatella, 1885; nueva ed. en 1898.
- Obras completas de Victor Hugo*. Vertidas al castellano por Don Jacinto Labaila. Magnífica edición espléndidamente ilustrada con bellísimas cromolitografías, Valencia, Terraza, Aliena y Compañía Editores, 1886-1888, 6 vols.

*Un libro de sus obras. Compaginado por R. de P. é I. [R. de Pons é Iáñez],*  
Barcelona, Imprenta de Luis Tasso, 1887.

*Cristo en el Vaticano. Traducción española y notas de Micrófilo,* Sevilla, Imprenta  
de Gironés y Orduña, 1888.

*El año terrible. Traducción de Eribaldo Pérez de Azpillaga. Prólogo de Ramón Chies,*  
Madrid, Pinto Impresor, 1889.

*Lucrecia Borgia. Con un prefacio de D. Jaime Martí-Miguel,* Barcelona, Biblioteca  
del siglo XIX, s.a. (¿1890?) (“Tesoro de autores ilustres de todas las  
épocas y naciones”).

## LILLE *De guaiaci medicina* (1519) d'Ulrich von Hutten ou comment penser le traitement de la syphilis par delà Hippocrate et Galien

Claude La Charité  
Université du Québec à Rimouski  
claude\_la\_charite@uqar.qc.ca

Fecha de recepción : 4 de febrero de 2009

Fecha de aceptación : 1 de marzo de 2009

**Abstract:** Ulrich von Hutten's *De guaiaci medicina* (1519), which extols the treatment of syphilis with an extract of gaiac resin, received a rapid and quite exceptional diffusion during the 1520s due to the French translation of Jean Cheradame. Though Hutten was not a doctor, his short treatise quickly became a standard reference for this new sickness, against which medical humanism, at its high point following on the rediscovery of Ancient Greek medicine in the original, was at a loss. The Ancients' rules of hygiene and diet worked as well for the « mal français » or « Frenche pockes », as for other ailments, but they were incapable of curing it. So, Hutten, citing his own experience with syphilis, claimed that the gaiac represented a cure, at the very time that medical humanism was denouncing empiricism: for instance, Symphorien Champier wrote to contradict the medical innovators in Italy that a « single experience does not make for science ». Yet, far from being a dedicated empiricist willing to throw out tradition, Hutten remained an authentic humanist: thus, as strange as it may seem, his use of experience is based on tradition, not that of the Greeks and Latins but, exogenously, from the New World. And this is precisely why his treatise was so successful. Subtly, it was at once possible to make claims for an innovative cure while still respecting the epistemological criteria of Ancient medicine.

**Key words:** Ulrich von Hutten, syphilis, gaiac, medical humanism, Renaissance, rationalism, dogmatism, empiricism, Hippocrates, Galen, Ancient medicine

**Résumé:** Le *De guaiaci medicina* d'Ulrich von Hutten, traité consacré au traitement de la syphilis par le bois de gaiac, publié en latin en 1519, a connu une rapide et exceptionnelle diffusion en France dans la décennie 1520 grâce à la traduction française qu'en donna Jean Chéradame. Bien que Hutten n'ait pas été lui-même médecin, son court traité s'imposa comme une référence incontournable sur cette

nouvelle maladie, contre laquelle l'humanisme médical, alors à son apogée et fondé sur la redécouverte de la médecine grecque de l'Antiquité en langue originale, était démuné. Si les règles d'hygiène et de diète des Anciens pouvaient certes s'appliquer à ce « mal français », comme à toute autre maladie, elles ne pouvaient pas en revanche le guérir. Or, Hutten n'hésite pas à mettre en avant sa propre expérience de syphilitique pour prouver l'efficacité du gaïac et cela, alors que l'humanisme médical ne cesse de dénoncer l'empirisme, Symphorien Champier écrivant par exemple contre les médecins italiens innovateurs qu'une « seule expérience ne fait pas la science ». Cela étant, Hutten demeure un authentique humaniste, bien loin d'être un empiriste convaincu qui voudrait faire table rase de la tradition, si bien que son recours à l'expérience, aussi curieux que cela puisse paraître, s'autorise de la tradition, non pas celle des Grecs et des Latins, mais celle, exogène, du Nouveau Monde. Et c'est sans doute là que réside le succès de son traité, à savoir dans la manière habile dont il arrive à faire admettre une nouveauté thérapeutique certes, mais dans le respect des critères épistémologiques de la médecine ancienne.

**Mots-clés:** Ulrich von Hutten, syphilis, bois de gaïac, humanisme médical, Renaissance, rationalisme, dogmatisme, empirisme, Hippocrate, Galien, médecine de l'Antiquité

Le *De guaiaci medicina* d'Ulrich von Hutten, traité consacré au traitement de la syphilis par le bois de gaïac, publié en latin à Mayence en avril 1519 et repris dans la même langue à Paris en 1520, a connu une rapide et exceptionnelle diffusion en France dans la décennie 1520 grâce à la traduction en langue vernaculaire qu'en donna Jean Chéradame. Cette traduction française, comme l'a montré William Kemp<sup>1</sup>, connut, à Paris et à Lyon, cinq éditions de 1522 à 1530. Bien que Hutten n'ait pas été lui-même médecin et qu'il eût même un souverain mépris pour la plupart des membres du corps médical qu'il jugeait âpres au gain, son court traité s'imposa comme une référence incontournable sur cette nouvelle maladie, apparue vraisemblablement à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et contre laquelle l'humanisme médical, alors à son apogée et fondé sur la redécouverte de la médecine grecque de l'Antiquité en langue originale, était démuné. Si les règles d'hygiène et de diète de l'Antiquité pouvaient certes s'appliquer à ce

---

<sup>1</sup> William KEMP, « Les éditions de la version Chéradame du *Guaiacum* de Hutten et les débuts de l'humanisme médical en français », *Gutenberg Jahrbuch*, 1992, p. 161-189.

« mal français », comme à toute autre maladie, elles ne pouvaient pas en revanche la guérir. La fortune exceptionnelle du traité de Hutten, à l'échelle de toute l'Europe par delà la France, s'étendit même aux médecins humanistes pourtant généralement peu enclins à admettre la validité de doctrines médicales qui n'étaient pas directement issues d'Hippocrate et de Galien. C'est le cas de Rabelais, très attaché, comme on le sait, aux « Verolez tresprecieux<sup>2</sup> » mais aussi digne représentant de ce nouvel humanisme médical notamment par son édition des *Aphorismes* d'Hippocrate dans le texte grec, qui, dans son annotation à l'édition qu'il donna en 1532 des *Lettres médicales* de Giovanni Manardo, mentionne « Hutten, dans son livre sur le gaïac<sup>3</sup> ». Ce succès hors de l'ordinaire de ce que nous appellerions aujourd'hui un transfert culturel entre les Allemagnes et la France s'explique par trois raisons principales. D'abord, la première raison tient au fait que Hutten, lui-même atteint de syphilis, fait état de son expérience dans son traité, d'où le sous-titre de la traduction française *L'Experience et approbation Ulrich de Hutten<sup>4</sup> notable chevalier. Touchant la medecine du boys dict Guaiacum*, en pratiquant un genre inédit annonciateur à certains égards de l'essai à la manière de Montaigne. La deuxième raison tient au fait qu'à Naples les soldats de Charles VIII furent parmi les premiers infectés par cette maladie qu'ils rapportèrent en France, si bien que la syphilis souvent appelée mal de Naples par les Français était considérée comme le « mal français » (*morbus gallicus*) par les autres Européens. Au delà du caractère anecdotique de l'appellation, il reste que la contagion était très importante en France et qu'il y avait du même coup un lectorat assuré pour ce traité. La troisième et dernière raison, plus diffuse, tient au prestige des médecins allemands à la cour de Louis XII et de François I<sup>er</sup>, en particulier du Bâlois Guillaume Cop, archiâtre du roi depuis 1514, prestige relayé par les officines d'imprimerie

<sup>2</sup> RABELAIS, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 5.

<sup>3</sup> En fait, il renvoie au traité de Hutten pour la question de l'origine américaine de cette maladie qui, selon la théorie dite « colombienne », aurait été ramenée du Nouveau Monde par les colons espagnols. Hutten n'affirme toutefois pas que la maladie vient d'Amérique, même s'il relève que le gaïac sert à traiter la syphilis sur l'île d'Hispaniola. Dans le texte latin, on lit : « Huttenus, lib. de Guaiaco » *Joannis Manardi Ferrariensis Medici Epistolarum medicinalium Tomus Secundus nunquam antea in Gallia excusus*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1532, p. 100.

<sup>4</sup> Il n'y a pas de préposition entre « approbation » et « Ulrich de Hutten », mais il s'agit bel et bien d'un complément du nom comme en ancien français.

où les Allemands, comme on le sait, étaient très nombreux. Or, ce traité est à coup sûr le parent pauvre de l'œuvre de Hutten, si l'on en juge par l'importance que lui accordèrent les spécialistes tels Kalkoff, Kaegi ou Holborn<sup>5</sup>. L'étude plus récente de Peschke, *Ulrich von Hutten als Kranker und als medizinischer Schriftsteller* (1985)<sup>6</sup>, a beau mettre en évidence le substrat biographique du traité, elle laisse de côté une question qui est, à notre avis, centrale aussi bien pour l'histoire des idées que pour l'histoire de la médecine, à savoir le recours à l'expérience pour justifier un nouveau traitement dans cet âge d'or de l'humanisme médical. Le fait est que l'humanisme médical, reprenant à son compte, les polémiques de Galien contre la secte des médecins empiriques, se réclame surtout du « dogmatisme » ou « rationalisme » d'Hippocrate dans son combat contre les charlatans souvent considérés comme des empiriques modernes en raison de leur absence de formation théorique et universitaire, si bien qu'un médecin comme Symphorien Champier n'hésitera pas à écrire contre les médecins italiens innovateurs qu'une « seule expérience [...] ne fait pas la science<sup>7</sup> ». La question est d'autant plus intéressante que Hutten est un authentique humaniste, bien loin d'être un empiriste convaincu qui voudrait faire table rase de la tradition, si bien que son recours à l'expérience, aussi curieux que cela puisse paraître, se revêt des oripeaux de la tradition, non pas celle des Grecs et des Latins, mais celle, exogène, du Nouveau Monde. Par commodité, nous citerons, dans l'ensemble de l'étude qui suit, la traduction de Chéradame publiée à Lyon par Claude Nourry en 1528, dans la mesure où cette édition présente « le meilleur état du texte<sup>8</sup> ».

---

<sup>5</sup> Ce que fait remarquer fort justement William Kemp, art. cité, p. 164. Paul KALKOFF, *Ulrich von Hutten und die Reformation. Eine kritische Geschichte seiner wichtigsten Lebenszeit und der Entscheidungsjahre der Reformation (1517-1523)*, Leipzig, R. Haupt, 1920 ; Werner KAEGI, « Hutten und Erasmus : ihre Freundschaft und ihr Streit », *Historische Vierteljahrschrift*, n° 22, 1924-1925, p. 200-278 et 461-514 ; et Hajo HOLBORN, *Ulrich von Hutten*, Leipzig, Quelle und Mayer, 1929.

<sup>6</sup> Michael PESCHKE, *Ulrich von Hutten (1488-1523) als Kranker und als medizinischer Schriftsteller*, Cologne, Forschungsstelle des Instituts für Geschichte der Medizin der Universität, 1985.

<sup>7</sup> En fait, dans ce passage, Champier s'en prend nommément au médecin ferrarais Giovanni Manardo. Dans le texte latin, on lit : « Experimentum unicum Manardi non facit scientiam. » Roland ANTONIOLI, *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976, p. 107-108.

<sup>8</sup> William KEMP, art. cité, p. 189.

### 1. La syphilis et l'histoire de la médecine à la Renaissance.

Avant d'analyser de plus près la manière dont Hutten cherche à concilier le savoir acquis grâce à sa propre expérience de syphilitique avec les exigences épistémologiques de l'humanisme médical de son temps, il convient de faire une brève mise au point sur l'histoire de cette maladie<sup>9</sup> qui figure, au même titre que l'imprimerie ou la redécouverte du grec ancien, parmi les « nouveautés » de la Renaissance. Cela dit, les recherches les plus récentes n'excluent pas que la syphilis ait pu exister en Europe dès le Moyen Âge de façon endémique, mais la perception – que partage Hutten – des hommes et des femmes de la Renaissance est que cette maladie nouvelle, venue d'Amérique, serait apparue en 1493, à Naples, dans l'armée de Charles VIII. Apportée par l'armée espagnole, elle se serait rapidement propagée aux mercenaires de toutes origines, flamands, français, suisses, italiens, espagnols, hongrois, etc., qui répandraient à leur tour l'épidémie à l'échelle du continent. Des cas de syphilis sont répertoriés en Italie, en France, en Flandre et en Hollande dès 1496, en Angleterre, en Écosse et en Allemagne dès 1497, en Hongrie dès 1499 et au Danemark dès 1502. Aussi bien dire qu'au seuil du XVI<sup>e</sup> siècle, la maladie est désormais présente dans toute l'Europe. La médecine en prit rapidement acte et Francisco Lopez de Villalobos identifia dès 1498 le chancre syphilitique comme un élément déterminant pour diagnostiquer la maladie. En l'absence de fièvre, ce qui, du même coup, rendait inapplicable la théorie du *Pronostic* d'Hippocrate réservée aux maladies aiguës fébriles, les médecins décrivirent les nombreuses lésions cutanées pustuleuses de la syphilis, de même que les douleurs articulaires et osseuses. La blennorragie ou chaude-pisse, pourtant connue auparavant, était alors souvent prise à tort pour un symptôme de la syphilis. Dès le milieu du siècle, la cause immédiate de la maladie, l'acte sexuel, était bien connue et le médecin Gilino de Ferrare recommandait en

---

<sup>9</sup> Nous nous inspirerons dans cette section, sauf mention contraire, de Henri H. MOLLARET, « Les grands fléaux », dans Mirko D. GRMEK (sous la dir. de), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, Paris, Seuil, 1997, tome II *De la Renaissance aux Lumières*, p. 264-266. Pour un exposé détaillé des différentes solutions thérapeutiques employées dans le traitement de la maladie, voir Jon ARRIZABALAGA, « Medical Responses to the 'French Disease' in Europe at the turn of the Sixteenth Century », dans Kevin Siena (sous la dir. de), *Sins of the Flesh. Responding to Sexual Disease in Early Modern Europe*, Toronto, Center for Reformation and Renaissance Studies, 2005, p. 33-55.

1547 d'éviter toute relation sexuelle avec des femmes infectées. C'est Girolamo Fracastor qui, dans son poème *Syphilis sive de morbo gallico* (1530), donna à la maladie le nom sous lequel elle est aujourd'hui connue. Pendant tout le siècle, deux traitements furent préconisés : d'une part, l'onction mercurielle, suggérée par Marcus Cumanus<sup>10</sup>, médecin de l'armée vénitienne, remède connu depuis les Croisades comme l'onguent sarrasin recommandé contre les maladies de peau; d'autre part, la décoction de bois de gaïac, dont Hutten se fera le promoteur, qu'il découvrit grâce à son médecin Paul Ricius<sup>11</sup> mais qui était déjà utilisé à cette fin par les insulaires d'Hispaniola pour traiter la syphilis. Pour cette raison, le gaïac sera très valorisé, parce qu'il était perçu comme remède spécifique à la maladie, issu, comme elle, du Nouveau Monde. Si le traitement au mercure, qui sera utilisé jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, pouvait certes résorber les chancres, il pouvait aussi provoquer un empoisonnement aux métaux lourds. À la différence du mercure, le gaïac était aussi inoffensif qu'inefficace, ce qui entraînera son abandon dans le traitement de la syphilis après 1560. Et si, dans son traité, Hutten prétend avoir été guéri grâce au gaïac, dans les faits, il n'en était rien, car il mourut prématurément, en 1523, à l'âge de trente-cinq ans, des suites de la maladie.

## 2. Hutten et l'archéologie du « mal français »

Dans la première partie de son traité, qui constitue d'ailleurs l'une des plus importantes sources sur l'histoire de la syphilis, Hutten retrace les origines de la maladie et décrit les différentes thérapies qui ont été préconisées de son temps et qu'il a dû lui-même subir. En bon humaniste, il prend le soin d'établir l'étymologie du nom commun de cette nouvelle maladie, *morbus gallicus*, qu'il reprend à son compte, tout en se justifiant de ne pas céder à la xénophobie qui ne manque pas de se déchaîner en période de grande épidémie, la maladie étant toujours le propre de l'Autre<sup>12</sup> :

---

<sup>10</sup> Brigitte ROSSIGNOL, *Médecine et médicaments au XVI<sup>e</sup> siècle à Lyon*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 143.

<sup>11</sup> William KEMP, art. cité, p. 163.

<sup>12</sup> On a souvent rapproché l'apparition de la syphilis à la Renaissance de celle du sida au XX<sup>e</sup> siècle et, bien que comparaison ne soit pas raison, l'analogie est troublante pour ce qui est de l'origine prétendue de la maladie, toujours étrangère, et pour l'interprétation irrationnelle de la maladie comme la manifestation de la colère de Dieu.

Il a ressemblé estre bon a la majesté divine aulcunes maladies incongues : ainsi que povons estimer a noz presdecesseurs estre venues au monde de nostre temps et congnoissance L'an de grace depuis la nativité Jesuchrist mille quatre centz nonante et trois, ou environs estoit le temps qui s'apparut une pestifere et dangereuse maladie, nonpas en la region de France mais en Neaples : et pour autant la premiere appellation luy a esté imposee, pour ce qu'en l'exercice des Francoys : lesquelz menoyent bataille soubz la puissance et deffence du Roy Charles. Ladite maladie s'apparut plus tost qu'en aultres nations et lieux, a esté et est appelée la maladie Francoyse. Toutesfoys les Francoys disent le nom leur estre ignominieux et diffamatif : ne l'appellent pas la maladie Francoyse, mais la maladie de Neaples : et disent que ilz prennent cela pour contumelies et mal impropre, leur avoir baillé le surnom : c'est assavoir la maladie Francoyse. Et pourtant que c'est la commune appellation du commun dict Nous l'appellons en ceste œuvre la maladie Francoyse. Nonpas pour despit et envye d'une si noble gent et illustre : et oultre laquelle pour le temps present ne n'en est point de plus civile et humaine. Mais nous craignons que tout le monde ne l'entendist point si facilement si nous l'appellions par ung autre nom<sup>13</sup>.

Il est vrai que, d'une façon générale, les Européens, à l'exception des Français, parlaient alors de « mal français » et qu'à l'inverse les auteurs français ne désignaient la maladie que sous le nom de « mal de Naples ».

---

<sup>13</sup> *Guaiacum. L'Experience et approbation Ulrich de Hutten notable chevalier. Touchant la medecine du boys dict Guaiacum. Pour circonvienir et dechasser la maladie indeument appelée francoyse Aincois par gens de meilleur jugement est dicte et appelée la maladie de Neaples, traduicte et interpretee par maistre Jehan Cheradame hypocrates estudiant en la faculté et art de medecine*, Lyon, Claude Nourry, [1528], Aii, r<sup>o</sup>. L'exemplaire cité est conservé à la Medical Historical Library de l'Université Yale. Je remercie William Kemp de m'avoir fourni les éléments matériels indispensables à la datation de cette édition. Désormais, toutes les références ultérieures à la traduction française du *De guaiaci medicina* renverront à cette édition et seront précisées dans le corps du texte entre parenthèses.

Hutten insiste ensuite sur le fait que, dans les premiers temps, la maladie, appelée mal saint Mevim, mal de Job ou mal d'Evagre, était expliquée par les théologiens comme le signe de la colère de Dieu :

En ceste dicte maladie ainsi que ont dit les theologiens a esté trouuee l'yre de dieu, par laquelle y venge et prent pugnition de noz mauuais conditions et desordonnez vices : comme se lesdictz theologiens auoient esté euocquez au hault conseil et qu'ilz eussent esté enseignez que c'est de ladicte maladie [...]. (Aii, v<sup>o</sup>)

Or, bien évidemment, après avoir identifié deux phases du « mal français », une première souche qui n'aurait duré que sept ans, prodigieusement virulente et se propageant par l'air, puis une seconde souche moins virulente et seulement transmissible sexuellement, Hutten rejette la prétendue cause divine mise en évidence par les théologiens pour lui préférer une explication rationnelle, la contamination par l'acte sexuel : « Et est a croire que ceste dicte espece [la seconde souche, moins virulente, de la maladie] procede de mutuelle conjunction et copulation » (Aiii, r<sup>o</sup>).

D'emblée, même s'il n'y fait pas référence explicitement, Hutten, par sa démarche, adhère à l'un des traits fondamentaux de l'hippocratisme, à savoir le rejet de toute cause divine dans les maladies qui sont toutes explicables par des causes rationnelles, même celle qui fait l'objet d'un des plus célèbres traités de la collection hippocratique, *La Maladie sacrée*, à savoir l'épilepsie qui était l'objet dans l'Antiquité, mais encore aussi sous l'Ancien Régime, des plus folles superstitions.

Puis, s'intéressant aux symptômes du mal en véritable clinicien, Hutten, dans le prolongement des traités hippocratiques issus de l'école de Cnide comme *Des Maladies*, met en valeur tout particulièrement les effets secondaires innombrables, l'inflammation des membres, les douleurs aux articulations, les ulcères, le podagre, la paralysie, l'apoplexie et la lèpre. Il dénonce l'incurie et l'incompétence des chirurgiens et des médecins qui se sont pressés à son chevet, plus « dans la parure que dans le soulagement » pour paraphraser le traité *Du Médecin* d'Hippocrate. Il évoque les souffrances atroces dans lesquels sont morts des malades, victimes de l'amateurisme de médecins autoproclamés, là encore en flagrante contradiction avec l'idéal hippocratique du médecin qui fait souffrir le moins longtemps possible : « Et ceulx estimans que tant plus ilz

endureroyent : tant plus seroyent tost guaris, jusques a ce que le cueur par la vehemence de la chaleur leur failloit et ne se sentoyent quasi point mourir : et ainsi estoyent miserablement suffocquez et estains » (Bii, r<sup>o</sup>).

Hutten explique enfin comment lui-même a réussi à atténuer les symptômes de la maladie par un subtil dosage d'alun et de fumigations. Mais tous ces tâtonnements ne constituaient qu'un pis-aller, tout juste bon à endormir le mal sans le guérir : « Et par telles aydes j'ay soustenu la maladie : mais je ne l'ay sceu estaindre aucunement, et en ay appaisé mes douleurs, nonpas en ostant la racine : car cela n'estoit que pour empescher la maladie et non pas l'oster » (Biii, r<sup>o</sup>). Tous ces traitements de fortune allaient être relégués à l'oubli grâce à l'importation, par les Espagnols, d'un arbre des Antilles aux vertus miraculeuses : le gaïac.

### 3. Le bois de gaïac et l'expérience de Hutten.

Dans la conception du temps que se font les humanistes, selon laquelle le progrès n'est jamais cumulatif et où les avancées vont de pair avec des reculs, – on peut penser ici à la lettre de Gargantua à Pantagruel qui certes glorifie l'invention heureuse de l'imprimerie, mais qui se trouve contrebalancée par l'invention néfaste de l'artillerie<sup>14</sup> –, l'inverse peut aussi être vrai, à savoir que la calamité d'une nouvelle maladie peut être atténuée, voire annulée par la découverte d'un nouveau remède. La coïncidence entre l'apparition du « mal français » et la découverte de l'Amérique par les Espagnols apparaît à Hutten comme un effet de la grâce divine. En désignant le Nouveau Monde, l'humaniste allemand ne manque pas, à l'instar de ses contemporains, d'insister sur la nouveauté de ce monde, nouveauté relative à la méconnaissance qu'en avaient les Européens jusque-là, mais qui ne doit pas occulter le fait que ce monde, certes inconnu de l'ancienne Europe, existait néanmoins depuis les temps immémoriaux, ce qui explique le recours à une curieuse formule qui paraît à première vue paradoxale, les « terres neufves, antiques et incongneues » (Biii, r<sup>o</sup>). Or, comme nous le verrons, l'antiquité du Nouveau Monde n'est pas sans incidence sur la légitimité de l'expérience de Hutten :

---

<sup>14</sup> « Les impressions tant elegantes et correctes en usance, qui ont esté inventées de mon eage par inspiration divine, comme à contrefil l'artillerie par suggestion diabolicque ». RABELAIS, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 243-244.

Et pour autant que la raison et congnoissance autant des biens que des maux doit estre imputee a dieu Quelle grace devons nous a dieu du bien qu'il nous a donné au boys de Guaiacum. Et combien est sa legiereté plus amyable que celle triste paine et tourment. L'usaige dudict Guaiacum nous a esté apporté d'une isle nommee Espagolle [=Hispaniola], laquelle est en occident : en laquelle partie la region Americque est estendue et finit sa longueur. Laquelle fut trouvee jadis es ans cy devant entre les terres neufves, antiques et incongneues. (Biii, r<sup>o</sup>)

Mais en dépit du témoignage du trésorier d'Espagne, qui a été guéri du « mal français » par le remède préconisé par les insulaires d'Hispaniola, les médecins s'entêtent à nier à l'évidence, en refusant de reconnaître les vertus curatives du gaïac, de peur que leur autorité ne soit bafouée, mais surtout par crainte que leur pratique lucrative ne s'en trouve compromise :

Quelque noble tresorier d'Espaigne estant en la province lequel estoit grievement malade apres que ceulx du pays luy eurent monstré la medecine, apporta la maniere d'en user en Espaigne. Et luy dist on quelle puissance elle avoit oultremer en ladicte isle. Les medecins ne le vouloyent approuver ne louer, pour autant qu'ilz veoyent cela desroguer beaucoup a leur pratique : et se sont ingerez d'en guarir par aultre voye. Et ont prins ceste arrogance de dire que Guaiacum ne scauroit guerir sinon en gardant leurs commandemens, de laquelle chose je m'esmerveille comment ilz l'osoyent persuader, veu que comme il soit tout certain n'y avoir jamais eu aucuns medecins en ladicte isle en laquelle a toujours esté l'usaige de Guaiacum. (Biii, r<sup>o</sup> et v<sup>o</sup>)

Or, si Hutten écrit son traité, c'est précisément pour offrir aux syphilitiques le moyen de se soigner eux-mêmes sans avoir à se soumettre à la tyrannie des médecins obscurantistes, prêts à reconnaître le gaïac, dans la mesure où il est prescrit par eux avec quantité d'autres médicaments qui en annulent l'effet. Aussi, Hutten décrit longuement l'arbre pour que le malade soit à même de s'en procurer sans être trompé sur la marchandise. Le gaïac est un grand arbre qui porte des noisettes. Son bois est noir et plus il est noir, plus sa vertu curative est grande. La matière ignée est « gluante comme

unguent » (Biiii, v<sup>o</sup>). Par ailleurs, son bois est si lourd qu'il ne flotte pas, lorsqu'il est immergé dans l'eau. En outre, la vertu thérapeutique de l'arbre s'atténue avec le temps, de sorte qu'il faut employer du bois de gaïac jeune. Sur cette question, les médecins ont longuement débattu, mais Hutten, par un procédé qui lui sera familier dans la suite de son traité, préfère ne pas spéculer vainement et se borne à constater l'efficacité du gaïac à la lumière de sa propre expérience : « Les medecins en tiennent si veuillent leurs longues disputacions si bon leur semble. Je suis plus joyeux et ayme mieulx qu'on en treuve que de n'en avoir point et que de m'enquerir quel il est » (Biiii, r<sup>o</sup>). Une telle attitude n'est pas sans faire penser aux médecins empiriques de l'Antiquité qui, par scepticisme, se limitaient à relever l'efficacité de certains traitements, sans chercher à expliquer l'invisible par le visible. Aussi, pour Hutten, en médecine de façon générale, comme dans le cas particulier du « mal français », l'expérience prend le pas sur les stériles enquêtes théoriques : « Et de moy je croy que universellement en l'art de medecine et semblablement en ceste presente decoction apres l'experience et usage d'elle congneue on a enquis la cause de sa vertu » (Biiii, r<sup>o</sup>). C'est au nom de son expérience qu'il revendique le droit à la dissidence par rapport à certaines idées reçues, entre autres à propos du goût aigre du gaïac : « Il est a plusieurs de mauvais goust, mais a moy non » (Biiii, r<sup>o</sup>). De la même façon, avant d'avoir fait l'essai du gaïac que pourtant on lui avait recommandé, Hutten s'est montré sceptique quant à l'efficacité de ce nouveau médicament : « Laquelle chose me parlans de Guaiacum et aussi que plusieurs m'en eussent parlé estroitement me suadans que je submisse a sa cure, et toutesfois que je n'en croye personne pour la nouveaulté de la chose » (Ci, r<sup>o</sup>). Ce parti pris de l'expérience se double d'une méfiance à l'endroit des médecins improvisés : « [...] incontinent je me mys a faire l'experience de Guaiacum parquoy veult que chascun universellement estime estre assez dit, toutesfois que je me plaindray des medecins que l'on sache que c'est de ceulx qui sont gens ineruditz sans auchun scavoir, lesquelz se ventent pource qu'ilz ont acheté le tiltre de docteur » (Ci, r<sup>o</sup>). Sans en avoir l'air, Hutten cherche ainsi à légitimer son expérience, tout en se dissociant des charlatans et des faux médecins empiriques de son temps avec lesquels il ne veut surtout pas être confondu.

Dans l'exposé de sa thérapie, Hutten prend argument de sa propre « guérison » (ou rémission, devrait-on dire) pour étayer la validité de sa

démonstration. Mais le recours à son expérience, qui certes prétend être généralisable, comme l'indique l'adverbe « universellement » qui revient sans cesse sous sa plume, suppose aussi la diversité des natures et des circonstances qui peuvent engendrer des différences, par exemple, dans la durée du traitement. Ainsi, alors qu'il établit qu'en moyenne le patient parvient à la guérison en trente jours, même si certains peuvent se rétablir en deux semaines, il évoque son propre cas exceptionnel, puisqu'il a été remis sur pied bien après les trente jours prescrits :

Ce que demeure de la maladie comme aucuns disent il s'en vieillist et prent racine, et pourtant il convient le faire mourir fort legierement, et l'ay congneu en moymesmes : car quant je m'en fuz allé a trente jours et que mes ulceres de ma jambe ne furent pas recloses, je me tins encore dix jours lesquelz achevez encores ne estois je pas guery : Et pource que l'yver venoit pour paour du froit je deliberay me y mectre encore dis jours, mais je fuz contrainct par le conseil du medecin de sortir, je l'experimentay et cela ne me fist point de mal. (Ciii, r<sup>o</sup>)

Cependant, pour être efficace, la prise du gaïac doit se faire selon un ordre bien établi. Retiré dans un espace clos, à l'abri des mauvais courants d'air, le patient doit faire une diète très restrictive et commencer sa cure par la purgation de l'appareil digestif. La médecine traditionnelle préconise de nombreux expédients pour cette opération initiale. Pourtant, Hutten, qui ne jure que par le gaïac, prétend que sa décoction peut très bien faire l'affaire, mais avance à nouveau sa propre expérience cette fois comme contre-exemple de son efficacité :

Et seurement le ventre qui a accoustumé estre restraint, si quelcun le veult lascher qui boyve ung peu de la pouldre de Guaiacum qui a esté cuyte en l'eaue a la quantité de demye once au point du jour, et si ne l'esmeult pour une fois il le fault encore faire : toutesfois j'en ay pris par plusieurs fois et repete qui ne me fist jamais rien. (Ciii, r<sup>o</sup>)

On sent bien là la volonté de mettre en avant la valeur intrinsèque de l'expérience qui est indépendante de la volonté du sujet qui s'y livre. Dans

un autre passage, Hutten se refuse à ce que son lecteur prenne exemple de son expérience à propos du moyen d'éviter les tentations de la chair et de tromper son ennui. Alors que les médecins prônent l'oisiveté totale et la continence absolue pendant la cure, Hutten lui avoue s'être diverti en s'adonnant à des lectures joyeuses. Son mauvais exemple ne doit cependant pas être érigé en règle, vu la diversité des conditions :

Je monstreray apres comment il se fault garder de l'œuvre de chair, moy en lysant des choses joyeuses et a en faire je prenoys plaisir. Toutesfois les medecins le me deffendoyent, et ne me admonnestoyent point follement, si n'est qu'ilz croyent bien que ce que je faisoyz estoit par plaisir, et pour cause d'esjoyssance nonpas de estude. Combien que je ne vueil pas qu'on pregne exemple a moy [...] (Ciiii, r<sup>o</sup>)

Ailleurs, Hutten recommande de ne pas recourir à des laxatifs trop puissants qui risqueraient de compromettre la thérapie et surtout d'affecter durablement l'appareil digestif. Pour sa part, il s'est contenté de recourir à un laxatif doux, ce que pourtant il se refuse à ériger là encore en précepte :

Parquoy je conseille en cecy que on ne tourmente point le ventre de grosses medecines et principalement faictes de plusieurs compositions, car j'ay esté si obstiné que je n'ay voulu user que de la casse. Ja soit que ilz [les médecins] me presentassent affectueusement d'autres medecines que j'avoys acoustumez, et nonpas seulement reubarbe mais medecines plus barbares que n'est reubarbe, mais la fin approuva mon conseil estre bon. Et qui voudra l'ensuyvir en preigne l'exemple sur moy, combien que je n'en face point de precepte. (Di, r<sup>o</sup>)

Malgré toutes les nuances avec lesquelles l'humaniste allemand présente son expérience, en refusant de l'ériger en règle applicable à tous les cas, le plus souvent néanmoins il s'en sert comme d'un argument d'autorité irréfutable. Ainsi, à propos de l'inutilité de mélanger le gaïac à d'autres préparations pharmaceutiques, il coupe court à toute discussion par son expérience : « Davantaige les hommes croyent l'experience que j'en ay faicte, car le remede est suffisant luy tout seul pour oster ceste maladie et n'y fault aultre chose, fors au commencement qu'il fault lascher le ventre » (Di, r<sup>o</sup>). Il

cite cependant certains médecins qui sont d'opinion contraire, avant de revenir à son argument décisif, qui est l'expérience : « et si je avois aprins aultre chose je ne souffriroys qu'il fust celé. Et par ma diligence et inquisition j'ay congneu la medecine de Guaiacum, et si quelcun ne l'a bien entendue c'est sa faulte, et s'il l'a entendue je n'en demande point de recompence ne louenge » (Di, v<sup>o</sup>). Plus loin, après avoir décrit la diète indispensable à la cure de gaïac, Hutten réfute par avance l'objection que pourraient lui adresser les médecins superstitieusement attachés à l'Antiquité et qui voudraient que la seule diète des Anciens puisse venir à bout du « mal français », en opposant une fois de plus son imparable expérience : « Qu'on m'en croye moymesmes qui en ay a mon grant dommaige beaucoup experimenté, Que si quelcun eust effuy et evité ce mal en vivant sobrement. Il y a long temps que j'en feusse guery » (Hi, v<sup>o</sup>).

La mise en avant de l'expérience comme argument décisif apparaît indispensable à la démonstration de Hutten, surtout parce qu'il est bien incapable d'expliquer pourquoi le gaïac est à même de guérir le « mal français ». À chaque fois qu'il aborde ce problème, il évite l'explication théorique, en faisant valoir que le médicament est connu depuis trop peu de temps, c'est-à-dire depuis seulement deux ans : « [...] pour la briefveté du temps ne congnoissons aucune de ses causes [de l'efficacité du gaïac], parquoy chascun croye fermement que en ceste simple medecine de Guaiacum avec la diete ung homme est guary ainsi que nous avons experimenté » (Diii, r<sup>o</sup>). Aussi, Hutten parle des vertus médicinales de son remède miracle toujours sur le mode grandiloquent. Son efficacité tient presque de la magie naturelle : « Je dy qu'il y a ainsi une occulte et secrette vertu en Guaiacum, laquelle nous n'avons point encore congneue » (fi, r<sup>o</sup>). Cette vertu occulte confère au remède une puissance telle qu'il peut ranimer des malades en phase terminale. C'est tout juste si le gaïac n'est pas en mesure de ressusciter les morts : « Et principalement parce ce que est advenu il ne nous fault point mal desesperer du corps et fust il desja habandonné et adjudé a mort, combien estions nous qui estions desja plorez des medecins lesquelz par l'aide divine de Guaiacum qui est souveraine avons esté et sommes restituez » (Ii, v<sup>o</sup>). L'élaboration d'une explication scientifique de l'expérience de Hutten est laissée aux médecins experts, ce qui montre bien que Hutten n'est pas du tout un empirique qui refuse

d'expliquer l'invisible par le visible, mais qu'il adhère à la médecine rationaliste d'Hippocrate :

Voyla donc de l'aide de Guaiacum et de la puissance qu'il a. Il suffist pour maintenant de ce que j'en ay dit. Si aucuns me demandoyent la cause je les renvoye aux medecins experts : Car de cela je n'en assure rien, Et aussi je n'ay promys de rendre incontinent raison des choses que je escriproys, mais j'ay promis que tout ce que je pourray avoir congneu de Guaiacum, ou en moy, ou en ung aultre, ou ce que j'en ay veu et ouy dire, que de bonne foy je l'escriproys en ce present chapitre, et en baille l'occasion a plusieurs qui exposeront la chose selon leur dignité. (Ii, v<sup>o</sup>)

Mais l'expérience de Hutten à elle seule ne semble pas suffisante à emporter l'adhésion du lecteur. Aussi, juge-t-il nécessaire de recourir à l'induction dans son chapitre viii « Assavoir si l'usaige dudict Guaiacum est tout d'une mesme vertu en toutes terres ». Il évoque des expériences tout aussi probantes en Espagne, en Italie, en France et en Allemagne :

Premierement ceulx qui en font l'experience en Hespaigne estiment qu'il n'y a point de difference en ceste maladie quant a la medecine, pour autant que l'experience ne pourroit mieulx estre que l'avoir faicte sus cinq hommes de diverses nations et qu'elle y a esté congneue. Desquelz il en vint ung d'Espagole en Hespaigne pour faire les experiences es aultres nations. Et quant il veit que ladicte medecine venoit a bon heur et bonne fin. Ceulx de Sicille la prindrent apres furent en Ytalie, et incontinent en Germanie. Duquel nous avons experimenté la vertu, puis peu de temps nous avons ouy dire que on s'en sert en France. Et par l'aiyde du boys plusieurs guarissent, laquelle chose comme nous l'avons congneue estre, et que nous soyons soubz une des parties du ciel, laquelle n'est pas comme Italie et Hespaigne ou aultres regions ou le ciel est plus subtil. (Ei, r<sup>o</sup>)

On voit bien ici que, d'une part, Hutten est soucieux de faire valoir que son expérience n'est pas unique et qu'elle peut se répéter dans des circonstances

différentes, en particulier sous d'autres climats, ce qui montre bien qu'il est acquis à la médecine météorologique d'Hippocrate telle qu'elle est exposée dans le traité *Airs, eaux, lieux*. En montrant la validité de son expérience dans autant de lieux différents, Hutten décalque aussi, d'autre part, l'argumentation hippocratique, par exemple dans la conclusion du *Pronostic* où Hippocrate veut prouver l'universalité de sa sémiotique en écrivant : « Il faut, en outre, avoir une bonne connaissance des indices et des autres signes et ne pas ignorer que, quelles que soient l'année et la saison, les mauvais signes annoncent du mal et les bons signes du bien, puisque, aussi bien en Lybie qu'à Délos et en Scythie, les signes précédemment décrits se révèlent être vrais<sup>15</sup>. »

Si l'induction de la validité du traitement au gaïac à partir de cinq cas conforte la position de Hutten, néanmoins il en voit aussi le danger, qui serait que l'on exige toujours plus d'exemples probants, avant d'accréditer l'efficacité du médicament. Aussi, il prend soin de refermer aussitôt cette boîte de Pandore qu'est l'induction, en concluant qu'il suffit qu'il y ait guérison pour prouver la vertu du gaïac face à ceux qui prétendent qu'il serait propre seulement au climat et à la constitution des Allemands : « Qui dit avoir congneu l'experience et n'y avoir gent si apte pour la diete que ceulx de nostre region, et si telle chose n'estoit on n'en voirroit pas beaucoup estre guarыз par ledit bois dict Guaiacum : mais fauldroit encores l'experimenter une aultres foys » (Eii, r<sup>o</sup>). Même si Hutten cherche d'abord à montrer que le gaïac est un remède universel, il reste qu'il semble aussi vouloir éviter d'être enfermé dans l'objection que les dogmatiques adressaient aux empiriques, à savoir, comme le montre bien le chapitre VII du traité *De l'expérience médicale* de Galien : si seule l'expérience peut fonder la médecine, alors combien de fois une expérience doit-elle être répétée pour être acceptée comme vraie?

Fort de cette expérience, non seulement Hutten s'en prend à ses contemporains médecins âpres au gain et bourreaux des malades, mais il se permet même de défier l'autorité toute-puissante de Galien et d'Hippocrate, du moins compris littéralement. Ainsi, à propos de la diète qu'il recommande, certains médecins se sont insurgés contre le fait qu'elle

---

<sup>15</sup> HIPPOCRATE, *L'Art de la médecine*, traduction et présentation par Jacques Jouanna et Caroline Magdelaine, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 207.

contrevient à certains préceptes des deux éminents médecins antiques. Or, clairement, Hutten rejette la doctrine des livres au profit de l'expérience quant à la diète à suivre qui serait, selon la tradition, nuisible aux complexions sèches et chaudes :

Ja soit ce que je ne vouldroys pas blasmer les medecins disputans du dangier qui peult estre en ung corps chault et sec, et amenant Galien avec Hippocrates lesquelz sont d'opinion contraire a ceste exquise maniere de vivre. Mais de ceulx qui ont usé de Guaiacum jamais je n'en vy ung a qui il soit venu danger, et je ne prens pour admonester que l'experience et non pas la doctrine des livres, et moy mesmement suys chault et sec. Et pourtant ceste dicte maniere de vivre ne m'a point fait ptisicque ou hecticque, ce que ilz craignoyent en moy et pour ce que toutes choses se doibvent faire prudemment, si quelcun a soucy de luy qu'il ait les medecins pour y prendre garde laquelle je poursuivray plus avant. (Ciiii, r°)

Pourtant, Hutten, s'il rejette ici la doctrine des livres, n'est pas pour autant, loin s'en faut, un empirique radical ou un précurseur de la médecine expérimentale moderne.

#### **4. L'expérience de Hutten en regard de l'indispensable connaissance des langues et du corpus médical de l'Antiquité.**

Lorsqu'il invective les médecins incompetents, Hutten s'en prend surtout à leur inculture. En humaniste qui se respecte, il stigmatise leur ignorance des langues classiques et des auteurs de l'Antiquité. Ainsi, après avoir dénoncé les médecins qui achètent leur titre de docteur, il énonce un principe qui peut résumer à lui seul le renouveau humaniste de la médecine : « [...] je me plaindray des medecins que l'on sache que c'est de ceulx qui sont gens ineruditz sans auchun scavoir, lesquelz se ventent pource qu'ilz ont acheté le tiltre de docteur, lesquelz ne congnoissent lettres ne latines ne grecques combien que en nul aultre art que en medecine n'est besoing de plus grand scavoir et des lettres de plus grande erudition » (Ci, r° et v°). Aussi, si, sur tel ou tel point de détail, il s'accorde la liberté de s'inscrire en faux par rapport à une interprétation trop littérale de Galien et

d'Hippocrate, dans la dernière partie de son traité, consacrée au régime de vie à suivre après la guérison pour éviter les rechutes, il n'a cessé de convoquer et d'approuver un nombre phénoménal d'autorités de l'Antiquité, et pas seulement médicales. Il ne servirait à rien d'en faire ici un relevé exhaustif. Néanmoins, même un bref aperçu permet de voir défiler Cicéron, Aristote, Virgile, Pline l'Ancien, Eusèbe de Césarée, Lucien de Samosate, saint Jérôme, Salluste, Juvénal, Diodore de Sicile, Perse, Hésiode, Platon, mais aussi Avicenne, Asclépiade de Bythinie, Celse, Galien et Hippocrate. Ainsi, par exemple, à propos du gaïac, la culture livresque est mise à contribution sur l'abstinence et l'interdiction de consommer du vin : « Ce nonobstant n'estoit point deffendu pour la nature de Guaiacum se abstenir de luxure et ne boire vin, toutesfois ce sont choses fort dangereuses pour telles maladies, comme disent les livres des medecins » (Eiiii, r<sup>o</sup>). Au sujet de l'adaptation du régime alimentaire à chaque complexion, Hutten n'hésite pas, là encore, à renvoyer au corpus médical de l'Antiquité : « Et pour cause j'estime qui fault lire les autheurs » (Ki, r<sup>o</sup>). On pourrait ainsi multiplier les exemples qui montreraient que Hutten ne cherche pas à faire table rase de la tradition de l'Antiquité au profit de la seule expérience, bien au contraire. Il refuse seulement une interprétation superstitieuse et littérale de la médecine de l'Antiquité qui priverait ses contemporains des bienfaits du gaïac au seul prétexte qu'il était inconnu des Anciens. Cela étant, Hutten prend bien soin de formuler sa proposition thérapeutique dans des termes qui, épistémologiquement, pouvaient apparaître acceptables aux médecins humanistes de son temps, en respectant un dosage subtil entre doctrine des livres et expérience.

En vérité, même l'expérience propre de Hutten n'est pas complètement « empirique » au sens moderne d'expérimentation. Elle procède en quelque sorte de la vérification sur Hutten lui-même d'une tradition issue du Nouveau Monde<sup>16</sup>. Quand l'évocation de sa propre expérience ou de celle d'autres Européens ne suffit plus à étayer son propos, l'humaniste s'appuie sur le savoir des insulaires d'Hispaniola, dont la thérapie a été confirmée par le temps. On comprend mieux, dans ce contexte, en quoi les terres « neuves » sont aussi « antiques ». Dans la colonie espagnole, le « mal

---

<sup>16</sup> Sur l'expérience procédant de la tradition, voir Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32-49.

français », c'est-à-dire la grande vérole, est aussi répandue que la petite vérole, c'est-à-dire la variole en Europe, selon une analogie qui est un autre fondement de l'expérience au XVI<sup>e</sup> siècle : « Et en ceste mesme isle est la maladie francoyse aussi commune comme en noz regions la petite, que vient par bubes aux enfans. Et ne usent point d'aulture remede que le Guaiacum » (Biii, r<sup>o</sup>). Dans cette île bénie, il n'y a aucun médecin, ni aucun savoir médical contraignant, comparable à ce que l'on retrouve en Europe : « Mais davantaige au pays estrange la ou croist Guaiacum il n'y a point de medecins, il n'y a point de drogues de dehors pays, il n'y a point de secretz, ne reigles ne canons de medecine, il n'y a point d'aphorismes » (Di, r<sup>o</sup>). Et pourtant, l'expérience des insulaires, confirmée par le temps, a fini par se cristalliser en tradition. On voit bien à quel point l'expérience, même la plus probante, doit toujours, au regard de l'humanisme, être confirmée par une certaine forme de tradition, même exogène, car, comme dit le proverbe latin, la vérité est fille du temps (*veritas temporis filia*). En fait, Hutten ne remet pas tant en cause la tradition médicale de l'Antiquité qu'il s'en prend avec virulence à la superstition des médecins antiquisants qui voudraient croire que depuis la chute de l'Empire romain aucune nouvelle maladie n'est apparue, quitte à s'aveugler volontairement. Cette superstition des médecins est illustrée à merveille par une très belle anecdote rapportée par Hutten :

[Un vieux médecin de Francfort] fut interrogué par ung quidem de mes amys quelle estoit son opinion de Guaiacum. Je n'en vis jamais dist-il, mais quoy que ce soit il fault considerer son pris, sa couleur, son odeur, sa quantité et sa qualité. Et ad ce propos je luy respondz Il est fort pesant et ne le scauroit on hacher si menu que ne voise au fons de l'eaue, il est de couleur de bouyx et sent ou a peu pres la resine. Je commencay oultre a luy dire en le interroquant, scavez vous la nature de Guaiacum. Il me va incontinent assaillir de parolles et babiller je ne scay quoy des predicamens d'Aristote. Et luy demanday : vous qui estes ancien ce peult il faire que ceste maladie nouvelle, et ceste medecine nouvelle se soit ung affaire auquel on ne puisse rien congnoistre. Et il me respond vous errez, car la maladie n'est pas nouvelle : car Pline en parle en son livre. Je desiroy fort a ouyr que c'estoit qu'il scavoit en Pline que je ne

scavoys pas. Et je luy demande par quel nom Pline l'appelloit : Il me dist qu'il appelloit mentagram, pour ce qu'elle tourmente et vexe l'esperit. Et je luy dys, les aultres maladies troublent elles pas l'esperit aussi bien que ceste dicte maladie. Et assavoir mon[sieur] si frenesie, manie, le mal saint Jehan et tout plain d'autres eblouissements ne prennent pas en la teste aussi bien que fait ladicte maladie francoyse. Et luy cuidant interpreter je ne scay quelle fantasie je luy dys mon bon vieillard mon amy aprenes une aultre foys a respondre plus subtilement, et principalement es cas qui appartiennent a la santé des hommes : car si vous avez leu Pline vous ne direz pas mentagra qui viennent de mente, mais de ceste diction mentum pour autant que elle prent premierement au menton. (Diii, r<sup>o</sup> et v<sup>o</sup>)

L'anecdote, qui dénonce probablement Hock von Brackenau et son traité *Mentagra, sive de causis preservativis, regimine et cura morbi Gallici* (1514), met bien en valeur la nécessité de la culture antique, en ne contestant pas l'autorité de Pline l'Ancien, mais en remettant en cause l'interprétation erronée, superstitieuse, fondée sur une mauvaise étymologie. De cette anecdote savoureuse, Hutten tire une conclusion que l'on pourrait appliquer au statut de l'expérience dans son traité sur le gaïac : « Et faut que [les médecins] se soient gens scavans doctes quilz ayent expérimenté plusieurs choses et qu'ilz soyent de tel courage qu'ilz ayment mieulx estre saiges tous seuletz que d'errer en communauté » (Diii, v<sup>o</sup>).

\*

\* \*

Si donc Hutten se sert de son expérience de syphilitique pour démontrer la valeur thérapeutique du gaïac, on aurait tort de le ranger parmi les empiriques, que ce soit au sens que l'histoire de la médecine de l'Antiquité donne au terme, à savoir l'école médicale fondée par Philinos de Cos, ou au sens, courant au XVI<sup>e</sup> siècle, de charlatan dépourvu formation théorique qui usurpe le prestige du médecin. Tout en cherchant à faire admettre un nouveau remède pour une nouvelle maladie, Hutten se garde bien de saper en bloc l'autorité de la médecine de l'Antiquité. Bien au contraire, il vise plutôt à concilier son expérience avec les critères épistémologiques de la

meilleure médecine dogmatique ou rationaliste de l'Antiquité, à laquelle du reste la grande majorité des médecins de son temps adhère. Cet effort de conciliation est visible dans le rejet de l'explication divine de la syphilis, dans la condamnation des médecins plus soucieux d'ostentation que de soulagement, dans la manière dont il évite de tomber dans le scepticisme empirique refusant de considérer comme vraie une expérience réussie un nombre limité de fois, dans la possibilité qu'il laisse ouverte d'expliquer rationnellement la vertu occulte du gaïac et donc d'expliquer l'invisible par le visible, par l'adhésion à la médecine météorologique d'Hippocrate, mais aussi, par dessus tout, par le recours à la tradition du Nouveau Monde pour rehausser la valeur de son expérience personnelle. Malgré tout, on peut imaginer que Hutten se soit exposé à la vindicte de certains médecins, comme Symphorien Champier, réfractaires à toute forme d'innovation et pour qui expérience n'était pas science. Pourtant, à lire de près un traité comme *De l'expérience médicale*, que Hutten ne cite jamais, sans doute pour des raisons philologiques, puisque l'original grec en a été perdu, on voit à quel point sa démarche est conforme, non pas certes à une interprétation littérale du corpus médical de l'Antiquité, qui ignore aussi bien la syphilis que le gaïac, mais bien à l'esprit de la méthodologie médicale telle que l'expose Galien :

Quand je me règle sur l'opinion des plus experts et des plus savants médecins et des meilleurs philosophes du passé, j'affirme ceci : l'art médical a d'abord été inventé, découvert, par la raison unie à l'expérience. Et de nos jours, aussi il ne peut être excellemment pratiqué et bien accompli que par celui qui emploie ces deux méthodes<sup>17</sup>.

C'est la leçon que réactualise avec brio le *De guaiaci medicina* de Hutten, dans le contexte de la Renaissance, et qui explique sans aucun doute son exceptionnelle fortune, y compris auprès des médecins humanistes ne jurant que par Hippocrate et Galien dans le texte grec.

---

<sup>17</sup> GALIEN, *Traité philosophiques et logiques*, traductions inédites par Pierre Pellegrin, Catherine Dalimier et Jean-Pierre Levet, présentation, chronologie et bibliographie par Pierre Pellegrin, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 127.



## RAPPORTS ENTRE LA LITTERATURE ET L'ARCHITECTURE: TRAVAIL INTERDISCIPLINAIRE POUR LE FRANÇAIS SUR OBJECTIFS SPECIFIQUES

M<sup>a</sup> Ángeles Lence Guilabert  
*Universidad Politécnica de Valencia (España)*  
malence@idm.upv.es

Fecha de recepción : 25 de febrero de 2009

Fecha de aceptación : 31 de marzo de 2009

**Abstract:** The formal analysis of architectural space, such as it appears in the treatises of architecture of the XVIII in France, is necessary when approaching linguistic and literary spaces in narrative texts of the same period. The reading of novels and short stories has focused on spatial descriptions serving to fulfil a didactic aim, focused on the parallel use of two texts: a technical one, taken from the treaty *Le génie de l'Architecture* (1780) by Le Camus de Mézières, in which the project of a domestic space is described, and a literary one, an excerpt from *Point de lendemain* (1777) by Vivant Denon, where the very same domestic space is narrated. The comparison between both texts, in which specific vocabulary is remarked, serves as a link between humanistic and technical disciplines since the practice has been designed for students of Philology and students of Architecture and Fine Arts. This experience has originated a research interdisciplinary model that can be carried out, within classroom practices, between subjects teaching specifically oriented foreign languages and technical- artistic ones such as painting or music, just to mention two examples.

**Key words:** FOS, specific vocabulary, architecture, literature, interdisciplinary

**Résumé:** L'étude de l'espace linguistique et littéraire des textes narratifs du XVIIIe siècle en France doit être basée sur l'analyse formelle de l'espace architectural des traités d'architecture publiés à l'époque. Nous avons ciblé la lecture de romans et de nouvelles sur les descriptions spatiales efficaces pour aboutir à un objectif didactique, centré sur l'utilisation simultanée de deux textes, l'un technique, provenant du traité *Le génie de l'Architecture* (1780) de Le Camus de Mézières, où l'auteur décrit le projet d'un espace domestique, l'autre littéraire, un extrait de *Point de lendemain* (1777) de Vivant Denon, où l'écrivain transforme en roman ce même espace. La comparaison des deux textes, où nous constatons un vocabulaire

spécifique concernant l'architecture, devient le pont entre les études humanistiques et les études techniques, en travaillant en même temps avec des étudiants de Philologie et des étudiants d'Architecture et des Beaux Arts. De ce travail-là nous avons obtenu un modèle interdisciplinaire de recherche que nous pouvons mettre en place en classe parmi les matières de langue étrangère sur objectifs spécifiques et des matières technico-artistiques telles que la peinture ou la musique, pour en citer quelques-unes.

**Mots clés:** FOS, vocabulaire spécifique, architecture, littérature, interdisciplinaire.

### **Introduction**

Cette étude est fondée sur les rapports existant entre la littérature et l'architecture et, plus concrètement, sur les connexions qui dans la narrative et les traités d'architecture du XVIIIe siècle nous mènent à formuler, en premier lieu, une voie de recherche et, en second lieu, une application didactique. Si la recherche part de l'analyse des traités publiés par des architectes de l'époque au but pédagogique –eux-mêmes donnaient des cours d'architecture- pour rechercher ensuite la représentation de cet espace architectural dans les nouvelles et romans publiés par des auteurs plus ou moins connus, pour le plaisir des lecteurs, c'est dans la comparaison des deux productions que l'étude du français sur objectifs spécifiques pour l'Architecture, les Beaux Arts et la Philologie est focalisée. Pour aboutir à l'objectif didactique, la lecture de traités d'architecture est centrée sur les aspects moins techniques et plus descriptifs et la sélection de textes narratifs se détient sur les descriptions spatiales. D'un répertoire de cinq traités et dix oeuvres narratives, nous avons abouti à l'utilisation parallèle de deux textes, l'un technique, extrait du traité *Le génie de l'Architecture* (1780) de Le Camus de Mézières, où l'architecte décrit le projet d'un espace domestique, l'autre littéraire, un extrait de *Point de lendemain* (1777) de Vivant Denon, où l'auteur fait un roman de ce même espace.

### **1. Rapports entre la littérature et l'architecture.**

Convaincus que la littérature se nourrit de l'espace que nous habitons, plus ou moins selon le réalisme ou la fantaisie dont l'auteur prétend entourer sa fiction, il semble logique que les écrivains copient ou s'éloignent de la réalité. Dans certaines œuvres, d'ailleurs, se produit une symbiose –

pensons au roman *Le Sopha* de Crébillon fils (1742), par exemple– quand la réalité contemporaine est transportée à un orient fantastique qui reflète, cependant, l'espace aristocratique parisien, comme le dit Nagy (1975: 60).

Par ailleurs, littérature et architecture ont beaucoup en commun. Pierre Naudin (1999: 64) le constate en comparant l'architecte Le Camus de Mézières à l'écrivain Vivant Denon, en exposant comment les deux auteurs traitent l'espace du *boudoir*, ce refuge intime féminin par excellence. En effet, si ce n'était grâce au personnage introduit par le romancier, les deux descriptions, comme nous verrons dans les textes objet de cette étude, seraient similaires. C'est que dans toutes les époques, les architectes et les décorateurs ont prêté leurs modèles à l'imagination des romanciers. Discours confirmé par un autre chercheur, Philippe Hamon, qui établit diverses connexions le long de l'histoire entre l'un et l'autre domaine, malgré que ce rapport ne soit pas si évident comme celui de littérature-peinture ou celui de littérature-musique, par exemple. En effet, la littérature et la peinture sont des "âmes jumelles" au XVIIIe siècle, de sorte que les tableaux recréent des espaces et ceux-ci composent des tableaux. De même, le rapport entre l'architecture et la peinture est essentiel, puisque la première se sert de la deuxième pour décorer ses murs et ses plafonds, en recherchant toujours l'harmonie de sujets, formes et couleurs. Les objets participent aussi de cette composition architecturale-picturale: mobilier ou *bibelots* –objets décoratifs– sont disposés en harmonie par rapport à l'ensemble ; ce sont des pièces qui doivent encaisser dans un tout, conçu par les architectes-décorateurs.

Mais reprenons le rapport littérature-architecture. Hamon part de trois aspects fondamentaux qui unissent l'écriture et la construction: l'aspect métalinguistique, le sémiotique et le créatif.

Sur le plan métalinguistique, les diverses linguistiques, rhétoriques, critiques et théories littéraires, ont pris leurs métaphores et concepts descriptifs de l'architecture et des arts de l'espace pour parler de leurs objets: termes tels que *plan*, *charpente*, *hors-d'oeuvre*, *seuil*, *distance*, *littérature édifiante*, *topos*, *style*, *construction*, *structure*, parmi un grand nombre, servent à désigner des genres et des sous-genres littéraires de même que des notions ou « lieux » particuliers du texte à décrire.

Sur le plan sémiotique général, on peut prendre pour base l'analogie entre les deux domaines. L'architecture, art de donner la dimension à

l'espace moyennant une structure, une articulation qui distingue ses parties par des cloisons, planchers, portes, barrières, murs et limites qui définissent et séparent le public du privé, le sacré du profane, etc., ressemble à une œuvre de langage, art de produire un sens à travers des différences, mises en œuvre dans le récit, séquences et articulations dans la chaîne sonore ou écrite. Comme le dit Philippe Hamon (1999: 315) "En architecture comme en langage, il n'y a sens que là où il y a différence (Saussure), et il n'y a de maîtrise de l'espace qu'en le *mettant en architecture*, comme il n'y a de maîtrise du temps qu'en le *mettant en récit*".

Pour conclure, sur le plan créatif, Hamon affirme que l'architecture est par essence *cosa mentale*, et l'architecte est, aussi bien que l'écrivain, un producteur d'êtres de papier, d'objets graphiques et sémiotiques, de "fictions": les croquis, plans, projets, maquettes, descriptifs, devis, les coupes des architectes, qui dessinent un bâtiment virtuel pas encore érigé par les constructeurs, ressemblent beaucoup à la partition du musicien, ou au roman du romancier, ou à la pièce de théâtre du dramaturge, ou au poème du poète, des objets sémiotiques aussi virtuels qui demandent d'être actualisés et réalisés en concret par un acte de lecture réel:

Pour l'architecte comme pour l'écrivain, il n'y a que des "monuments en papier" (Du Bellay, *Les Antiquitez de Rome*, 32). D'où la propension, peut-être, des architectes à beaucoup écrire, qui savent avec brio utiliser toutes les possibilités de tous les genres littéraires, l'aphorisme (Le Corbusier), le dictionnaire et l'histoire didactique (Viollet-le-Duc), le Journal ou les Mémoires (Pouillon), l'essai (Virilio), le roman (F. Jourdain), etc. (1999: 315).

Hamon expose une perspective historique du rapport général entre littérature et architecture, pour remarquer comment l'architecture est présentée dans le texte littéraire: Art de mise en ordre de l'espace, l'architecture se présente en texte littéraire, aux époques classiques, sous les régimes mêmes d'une sorte d'*espacement* rhétorique, sous les régimes de la distanciation, de la mise à distance [...] (1999: 316).

Dans ce sens, en ce qui concerne la narrative libertine, la présence de l'architecture est essentielle et la distance dont parle Hamon se rapporte au fait que l'architecture est restée isolée dans des genres mineurs ou marginaux par rapport aux "grands" genres littéraires: "[...] genres

érotiques de l'espace intime (avec escaliers dérobés, alcôves et *petites maisons soigneusement agencées*)" Naudin (1999: 64).

Tout artiste a besoin d'un spectateur. Tout écrivain a besoin d'un lecteur. Si au XVIIIe siècle, les façades, les vestibules et les escaliers conservent toujours l'ampleur et la noblesse de l'époque de Louis XIV, les intérieurs son revêtus d'une décoration qui n'est plus simple ornement, mais surtout plaisir des sens. Cette apparente séparation entre extérieur et intérieur, constatable dans les traités d'architecture de l'époque, est dûe non seulement à une tradition qui perdure quant à la disposition des extérieurs, mais aussi au goût de l'époque pour provoquer la surprise et l'admiration progressivement, ce qui ne peut être obtenu que dans l'espace intérieur, "pièce après pièce" comme le dit Naudin (1999: 65), en entrant dans une habitation, comme s'il s'agissait d'arriver à la fin d'une énigme.

C'est ainsi que Charles-Étienne Briseux (1743) utilise le terme "spectateur" quand il parle de la curiosité que l'architecte doit savoir éveiller chez le visiteur qui arrive pour la première fois dans une maison. Pour cela il conseille d'éviter la symétrie, l'uniformité, la régularité, afin de créer des formes nouvelles qui provoquent la curiosité. Comme nous verrons, Le Camus de Mézières (1780: 45), dans la ligne de Briseux, préconise une progression insensible de la nudité du vestibule à la profusion du *boudoir*. Cette gradation apparaît étroitement liée à la séduction romancière qui suit un itinéraire spatial parallèle au projet du séducteur et ses avances : *La Petite Maison* de Bastide et *Point de lendemain* sont les textes de l'itinéraire amoureux par excellence.

D'après Hamon (1999: 316-317), du point de vue de l'utilitarisme, l'architecture est au service de la littérature:

[...] un mur est un obstacle fait pour être franchi, le jardin ou l'auberge sont des lieux de rencontre, un escalier permet d'entrer, une fenêtre permet de voir, [...] la chambre est le lieu que le libertin doit verrouiller ou déverrouiller, etc. Le lieu permet, ou justifie, ou favorise, ou empêche l'action du héros, et il n'est que cela, réductible soit à des fonctions simples d'indicateur de genre ( [...] l'alcôve [signifie que le lecteur] lit un texte érotique), soit à ses fonctions actantielles "pures" (et pauvres) d'adjuvant, d'opposant ou d'objet désiré dans la quête du personnage.

Mais l'architecture s'inspire aussi de la littérature. Naudin (1999: 67) loue les traités d'architecture du XVIIIe par l'absence de technicisms dans la langue, par une maîtrise parfaite du style et des procédés rhétoriques, par l'usage approprié d'images, de métaphores et de comparaisons qui révèlent un véritable imaginaire architectural propre de l'époque des Lumières. Dans ce sens, l'un des espaces les plus répertoriés pour établir des comparaisons ou créer des métaphores est, notamment, le théâtre.

Nous en pouvons déduire que les architectes étaient et sont aussi, directement ou indirectement, des déclencheurs d'un univers littéraire. Dans leur intention de construire pour un spectateur, comme chez l'écrivain pour écrire en s'adressant à un lecteur, l'architecte était, en quelque sorte, un écrivain à la recherche de personnages. L'écrivain, à son tour, profite d'un décoré pour construire son histoire. Les narrateurs d'histoires de séduction, choisissent les espaces qui leur offrent le plus de possibilités pour recréer la séduction. À espace plus intime, plus grand degré d'érotisme. C'est ainsi qu'une gradation érotique s'établit en fonction de la position du protagoniste: l'espace qu'il occupe, s'il est seul ou accompagné, s'il est observé par un *voyeur*, s'il est lui-même *voyeur* ... Pour tout cela, ces écrivains ont besoin de l'outil essentiel de l'architecture qui leur offre la possibilité de construire des espaces intimes, de petits recoins cachés dans les murs, des mécanismes qui leur permettent de voir sans être vus, des labyrinthes où se perdre, des chambres garnies de miroirs et de tableaux voluptueux qui stimulent leurs occupants, des salles de bains qui montrent la nudité des femmes ...

Du point de vue formel, cette idée nous a menés à mettre en oeuvre l'analyse, en premier lieu, de l'espace architectural, tel qu'il apparaît dans les traités d'architecture, pour aborder ensuite l'espace littéraire à partir d'une sélection d'œuvres libertines.

## 2. Méthodologie.

Cependant, notre méthodologie a été différente. En premier lieu, avant de nous risquer à proposer une activité interdisciplinaire, il a fallu trouver des éléments suffisants qui la valident. C'est à dire, il fallait lire des romans et des nouvelles qui offrent, d'une part, des descriptions spatiales, et d'autre part des éléments récurrents dans ces descriptions, permettant de mener plus en avant la recherche. Les lectures nous ont menés à sélectionner un

répertoire efficace pour notre objectif et excellent pour la recherche d'aspects communs dans les traités d'architecture, de sorte que nous pouvons en établir les similitudes.

Convaincus comme Philippe Hamon (1999: 321) que "l'architecture, en régime littéraire, règle non seulement une topographie, mais une topique rhétorique", dans ce travail nous avons poursuivi dès le début un objectif didactique qui sert de pont entre les matières linguistique-littéraires et les techniques, en travaillant en même temps avec des étudiants de Philologie et des étudiants d'Architecture et des Beaux Arts: l'analyse de l'espace à travers les textes d'architectes et des romanciers français du XVIIIe siècle, leurs distances, leurs approches, leurs similitudes.

Si notre origine est philologique, notre environnement depuis longtemps est polytechnique, et nous nous réaffirmons dans l'idée que les lettres et les sciences doivent partager la diversité de leurs matières, à travers les aspects communs qui les rapprochent sans doute, d'un point de vue humaniste de la formation universitaire et professionnelle. Cette ferme croyance nous mène à proposer un modèle interdisciplinaire de recherche qui peut être mis en œuvre en classe. Nous insistons que cette proposition peut être appliquée entre diverses matières et dans l'étude de n'importe quelle langue étrangère sur objectifs spécifiques.

### **3. Modèle d'activité interdisciplinaire.**

Comme modèle d'activité interdisciplinaire pour FOS, nous présentons les deux textes objet d'étude qui ont un titre commun:

#### ***Le boudoir***

##### **Texte 1. *Point de lendemain*, Dominique Vivant Denon (1777)**

Tout cela avait l'air d'une initiation. On me fit traverser un petit corridor obscur, en me conduisant par la main. [...] les portes s'ouvrirent: l'admiration intercepta ma réponse. Je fus étonné, ravi, [...] et je commençai de bonne foi à croire à l'enchantement. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis qu'un bosquet aérien qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien; enfin je me trouvai dans une vaste cage de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints que, répétés, ils produisaient l'illusion de tout ce qu'ils représentaient. On ne

voyait intérieurement aucune lumière; une lueur douce et céleste pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu; des cassolettes exhalaient de délicieux parfums; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices. Le côté par où nous entrâmes représentait des portiques en treillage ornés de fleurs, et des berceaux dans chaque enfoncement d'un autre côté, on voyait la statue de l'Amour distribuant des couronnes; devant cette statue était un autel, sur lequel brillait une flamme; au bas de cet autel étaient une coupe, des couronnes, et des guirlandes; un temple d'une architecture légère achevait d'orner ce côté: vis-à-vis était une grotte sombre; le dieu du mystère veillait à l'entrée: le parquet, couvert d'un tapis pluché, imitait le gazon. Au plafond, des génies suspendaient des guirlandes; et du côté qui répondait aux portiques était un dais sous lequel s'accumulait une quantité de carreaux avec un baldaquin soutenu par des amours.

Ce fut là que la reine de ce lieu alla se jeter nonchalamment... et dans l'instant, grâce à ce groupe répété dans tous ses aspects, je vis cette île toute peuplée d'amants heureux. [pág. 59]

L'édition utilisée est celle de Michel Delon : Vivant Denon, *Point de lendemain* (1777), suivi de Jean-François Bastide, *La Petite Maison* (1758), Paris, Gallimard, Coll. Folio Classique, 1995.

**Texte 2. *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Nicolas Le Camus de Mézières (1780).**

Le boudoir est regardé comme le séjour de la volupté; c'est là qu'elle semble méditer ses projets, ou se livrer à ses penchans. D'après ces idées qui tiennent à nos moeurs, quelle attention ne doit-on pas apporter pour en faire l'endroit le plus agréable? Il est essentiel que tout y soit traité dans un genre où on voie régner le luxe, la mollesse et le goût. Les proportions de l'Ordre Corinthien sont élégantes, elles lui conviennent. Donnez à cette pièce un ton de dignité et de prétention, c'est une petite maîtresse à parer. L'air de galanterie dont on ne peut s'écarter, exige que les masses soient légères et cadencées, les formes peu prononcées. On ne peut trop éviter les ombres dures et crues, que pourroient produire des lumières trop vives. Il faut un

jour mystérieux, et on l'aura par le moyen de gazes placées avec art sur partie des croisés. [pág. 116]

Les croisées doivent avoir, autant qu'il sera possible, des points de vue favorables, et, au défaut de la belle nature, ayez recours à l'Art: c'est dans ce cas où le goût et le génie doivent se déployer; il faut tout mettre en oeuvre, employer la magie de la peinture et de la perspective pour créer des illusions. Si l'on peut se procurer le point de vue d'un jardin particulier, les berceaux, les treillages, les volieres y feront un bon effet. Le ramage des oiseaux, une cascade ingénieusement pratiquée, dont les eaux enchantent les yeux et les oreilles, semblent appeler l'Amour. [pág. 117]

Les sujets du tableau seront puisés dans les endroits galans et agréables de la fable. Le triomphe d'Amphitrite, Psyché et l'Amour, Vénus et Mars offriront des compositions convenables au caractere du lieu. Tout y doit être commode, et tout y doit plaire. [pág. 117]

Souvent aussi un doux sommeil s'empare alors de nos sens, et des songes légers rendent notre ame errante. Différentes statues distraient agréablement par les sujets qu'elles représentent. Des orangers, des myrthes dans des vases de choix flattent et la vue et l'odorat. Le chevreuil, le jasmin en forme de guirlandes couronnent le Dieu qu'on révere à Paphos. Une variété bien assortie présente l'intéressant tableau de la belle nature. C'est ici que l'ame jouit d'elle-même, ses sensations tiennent de l'extase; c'est la retraite de Flore qui, parée des plus vives couleurs, attend en secret les caresses de Zéphire. [págs. 117-118]

Le boudoir ne serait pas moins délicieux, si la partie enfoncée où se place le lit étoit garnie de glaces dont les joints seroient recouverts par des troncs d'arbres sculptés, masseés, feuillés avec art et peints, tels que la nature les donne. La répétition formeroit un quinconce qui se trouveroit multiplié dans les glaces. Les bougies produisant une lumiere graduée, au moyen des gazes plus ou moins tendues, ajouteroient à l'effet de l'optique. On pourroit se croire dans un bosquet; des statues peintes et placées à propos ajouteroient à l'agrément et à l'illusion. [pág. 119]

Le plafond peut représenter un ciel azuré, peu de nuages; une couple de colombes qui sembleroient planer dans les airs, et chercher à rejoindre le char de Vénus, suffiront pour l'animer. [pág. 121]

Cette retraite délicieuse ne doit occasionner que des émotions douces; porter la sérénité dans l'ame, la volupté dans tous les sens. Il faut tendre au dernier

degré de perfection, et que le desir soit satisfait, sans donner atteinte à la jouissance. [pág. 123]

L'édition est celle de Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Benoît Morin, 1780. [Disponible sur <<http://gallica.bnf.fr>>]

#### 4. Questionnaire.

Cette activité est adressée à des élèves de Philologie française, ainsi qu'à ceux d'Architecture et des Beaux Arts qui étudient le français comme matière facultative ou de libre option, ayant un niveau intermédiaire/avancé. Nous avons prévu que des 4,5 crédits dont la matière dispose, 1,2 crédits peuvent être consacrés à cette activité, distribués entre théorie et pratique de classe. L'activité se compose d'un questionnaire qui vise à l'analyse contextuelle, formelle et comparative des textes, dont les résultats sont évalués de façon globale, en obtenant la moyenne de trois notes qui évaluent le procédé –comment l'élève a lu le texte- de même que la production écrite –rédaction- et orale –*exposé*-:

- 1.- Définition de *boudoir* à partir des textes: représentation et fonction de l'espace.
- 2.- Distribution et décoration de l'espace: formes, couleurs, matériaux, objets (meubles, peinture, sculpture, *bibelots*...).
- 3.- L'architecture des sens: traitement de la lumière, exhalation de parfums, représentation de sujets galants, imitation de la nature, multiplicité de miroirs.
- 4.- La métaphore dans les textes: fonction et symboles.
- 5.- Inventaire de termes d'architecture et leur traduction en espagnol/langue de la communauté autonome (s'il y en a).
- 6.- Caractéristiques du Siècle des Lumières à travers les textes.
- 7.- La mythologie dans la peinture et dans la sculpture du XVIIIe siècle: quelques modèles.
- 8.- Influences de la philosophie sensualiste sur la littérature et l'architecture.
- 9.- Serait-il possible de réinventer le *boudoir* au XXIe siècle?
- 10.- Conclusions: comment représente-t-on l'espace du *boudoir* décrit par Le Camus de Mézières dans le texte de Vivant Denon?

## 5. Résultats généraux et conclusion.

Laissant de côté des résultats très concrets qui seraient l'objet d'un autre article, nous pouvons souligner que les étudiants s'impliquent dès le début à la lecture et l'analyse des textes. En premier lieu, la lecture de textes anciens est nouveau pour eux: cela éveille leur curiosité pour la langue utilisée à cette époque, tant il est vrai que l'orthographe de la langue française était presque établie. On pouvait trouver toujours des terminaisons verbales en *-oit* au lieu de l'actuelle *-ait* (*étoit* par *était*), en *-oient* au lieu de l'actuelle en *-aient* ou quelques substantifs ou adjectifs finis par *-ns*, de nos jours *-nts* (*penchans* par *penchants*, *galans* par *galants*), des mots non accentués comme *caractere* ou *ame*, actuellement accentués (*caractère*, *âme*). Par ailleurs, ils apprécient l'orientation interdisciplinaire, grâce à laquelle et, en tant qu'élèves de cours avancés, ils peuvent mettre en jeu leurs connaissances techniques des matières respectives. La classe devient ainsi un espace intégral d'apprentissage qui enrichit la formation des étudiants mais aussi celle du professeur, puisqu'il s'établit une communication fondée sur la réciprocité. Finalement, le sujet les intéresse et les entraîne à rechercher de l'information hors du cours: des consultations sur le site *Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France, où ils peuvent trouver divers traités d'architecture du XVIII<sup>e</sup> siècle, des revues de l'époque comme *Le magasin pittoresque*, ainsi que des nouvelles ou des romans numérisés. En ce qui concerne le vocabulaire technique, il y a une tâche qu'il est toujours convenable de faire: un répertoire de termes spécifiques, avec la traduction en espagnol et en langue régionale le cas échéant (on peut même faire des glossaires multilingues) et avec la définition pour des vocables dont la traduction n'est pas si évidente, comme c'est le cas de *boudoir* qui peut être défini comme "petite pièce, circulaire de préférence, où les dames se retiraient à la recherche d'intimité". Les champs sémantiques sont aussi étudiés, quoique de façon très simple: en ouvrant des répertoires selon la fonction de l'objet (construction, distribution, décoration). Mais si l'aspect formel les intéresse, il n'en est pas moins en ce qui concerne l'aspect conceptuel. Il faut tenir compte que nous sommes en train de faire des recherches dans des aspects humanistes qui réunissent des projets cherchant d'un côté le confort de l'habitat, de l'autre la beauté artistique. L'architecte part d'un concept philosophique dès qu'il conçoit son projet. Dans ce texte on observe comment le sensualisme de Condillac a influencé Le Camus de

Mézières. Les étudiants ne le savent pas, mais pourtant ils perçoivent ce que l'architecte veut transmettre et savent que le traité répond aussi à une mode. C'est-à-dire, ils apprennent à mettre en contexte le discours de l'écrivain. Et si le texte de fiction les prépare dans cette représentation architecturale des sens, le texte qu'on suppose technique les réaffirme dans leur intuition: que tous les deux ont des rapports, que l'un a bu de l'autre, sans savoir exactement lequel des deux a dominé. Ce serait intéressant donc de mettre en place cette activité sans que les étudiants connaissent a priori l'auteur des textes. Peut-être recherchons-nous cette idée du point de vue quantitatif, à partir de résultats obtenus de questions test.

Enfin, il s'agit d'une activité qui, fondée sur l'interdisciplinaire, approfondit dans l'étude de la langue, en mettant en oeuvre ses quatre compétences: avec un niveau B1 et préparant le niveau B2 suivant le cadre européen des langues, l'étudiant lit un texte littéraire et un texte technique, cherche de l'information, utilise des dictionnaires, fait une analyse de la langue, écrit sur les sujets traités dans le questionnaire, pose des questions au professeur, parle avec ses copains et expose ses conclusions.

### **Bibliographie**

- BASTIDE, J.-F., *Point de lendemain* suivi de *La Petite Maison* (1758). Paris: edición de Michel Delon 1995, Gallimard.
- BERTAUD, M. (dir.), *Travaux de littérature, Architectes et architecture dans la littérature française*, vol. XII. Paris: ADIREL, 1999.
- BRISEUX, Ch.-É., *L'Art de bâtir des maisons de campagne*, 1743, t.II, 7, 1, p. 154.
- HAMON, Ph., "Littérature et architecture: divisions et distinctions". In: Madeleine Bertaud (dir.), 1999, pp. 313-321.
- LE CAMUS DE MEZIERES, N., *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris: Benoît Morin, 1780.
- NAGY, P., *Libertinage et révolution*. Paris : Gallimard, Col. Idées, 1975.
- NAUDIN, P., "L'architecte et le romancier au siècle de Le Camus de Mézières et de Vivant Denon". In: Madeleine Bertaud (dir.), 1999, pp. 63-70.

## El léxico de la agricultura ecológica. A propósito de agri-, agro-, bio- y éco-: elementos polivalentes frecuentes

MERCEDES LÓPEZ-SANTIAGO / BRIGITTE LÉPINETTE<sup>1</sup>  
*Grupo Camille-UPV / Universidad de Valencia*  
mlosan@idm.upv.es / Brigitte.Lepinette@uv.es

Fecha de recepción: 26 de enero de 2009  
Fecha de aceptación: 1 de marzo de 2009

**Abstract:** In this article, we consider the polyvalent and independently attached affixes: agri-, agro-, bio-, éco-, which are frequently used in French specific terminology related to Ecological Agriculture.

**Key words:** specific terminology, word formation, affixes, lexicon of ecological agriculture.

**Resumen:** En este artículo trataremos de responder a la siguiente cuestión: “¿Cuáles son las características específicas del léxico de la Agricultura ecológica en lengua francesa? Concretamente, nos ocuparemos de los elementos polivalentes agri-, agro-, bio- y éco-, - afijos y formas autónomas- que son frecuentes en dicho léxico.

**Palabras clave:** léxicos de especialidad, formación de palabras, afijos, léxico de la agricultura.

### Introducción

En este artículo, adoptamos como objeto de estudio los elementos polivalentes agri-, agro-, bio- y éco-, frecuentes en el léxico francés de la Agricultura ecológica, con el fin de reseñar las características específicas de dicho léxico. Para ello, será indispensable tratar previamente la cuestión de la formación de las palabras, ya que ésta constituye uno de los aspectos más

---

<sup>1</sup> Brigitte Lépinette dirigió mi Tesis doctoral, (*Estudio del léxico francés de la Agricultura Ecológica. Terminología, Neología, Traducción al español*; leída el 27/01/2005 en la Universidad de Valencia), que trataba, en parte, el tema del presente artículo y ha contribuido a la actual redacción del mismo.

interesantes del estudio del léxico, en general, y de los léxicos de especialidad, en particular, al poner de relieve los elementos a los que recurre la lengua y los procedimientos por los que ésta *fabrifica ónomas* para responder a las necesidades denominativas que va encontrando. Numerosos procedimientos intervienen en dicho proceso. Según Kocourek (1991: 105 et ss.) estos procedimientos son: *la dérivation, la composition, la confixation, la lexicalisation, l'abréviation (truncation, siglaison), les emprunts, l'emploi figuré (tropes et métaphores), la néologie*. De todos estos procedimientos, los dos principales son la derivación y la composición. Así ya lo glosó Emile Littré en su *Causerie* titulada *Comment j'ai fait mon dictionnaire de la Langue française*:

Et, dans l'œuvre définitive, à leur rang alphabétique, j'ai donné une certaine place aux préfixes et aux suffixes, en expliquant l'origine et la signification; innovation non inutile, car les préfixes et les suffixes sont des éléments français dont la connaissance importe à l'analyse des mots. (2006: 6) [1880]

Tradicionalmente se considera que en la derivación, el término se forma a partir de la unión de uno o varios afijos, sin autonomía léxica, a un término ya existente; por ejemplo: *recouper, désinfection*. Como se sabe, el prefijo precede inmediatamente al elemento radical (*re-* en *recouper*; *dés-* en *désinfection*) y a diferencia de sufijo, el prefijo no conlleva el cambio de categoría gramatical de la nueva unidad léxica; así en el ejemplo anteriormente citado, *recouper* es verbo como *couper* y *désinfection* es sustantivo como *infection*. Por el contrario, en el caso de los sufijos, tenemos cambio de categoría gramatical. Así es en el ejemplo *chimique*, adjetivo que procede de *chimie*, sustantivo.

Señalemos también el papel de otros formantes o elementos cuyo estatuto de afijo es *flotante*. Proceden del griego o del latín, como es el caso de *agri-*, que procede de la forma latina *ager, agri*. Es el caso también de *agro-*, que procede de la forma griega *agros*; o de *bio-*, que procede de la forma griega *bios*. Estos elementos son interesantes en la medida en que son frecuentemente utilizados para formar palabras nuevas en el ámbito técnico. Así, por ejemplo, *agro-* en *agroalimentaire*, o *bio-* en *biogéochimique*. Marvin Lang (1997: 237) denomina a estos elementos *prefijoïdes* definiéndolos como *elementos constitutivos de palabras, de origen griego o latino, que resultan altamente productivos en el léxico moderno*. Por otra parte, Pilar Capanaga (1999)

resalta la productividad de estos elementos en su trabajo sobre la *Productividad y registro de las formas derivativas y compositivas*. En dicho trabajo, esta autora indica que el uso de los prefijos que se hallaba limitado a registros técnicos o cultos, ocupa un lugar destacable actualmente en la lengua general, siendo algunos de estos prefijos recientes como *eco-*, *euro-* o *cyber-ciber*, otros menos como *tele-* o *video-*; y en otros casos, como *agro-*, *auto-*, *bio-*, *neo-* su uso es cada vez mayor.

Otro de los procedimientos que hemos indicado arriba, que permite la formación de palabras es la composición. En este caso, como también se sabe, el nuevo término aparece por la unión de dos o más términos léxicamente autónomos; por ejemplo: *basse-cour*, *reine-claude*, *dessous-de-table*. Sin embargo, autores como Gaudin y Guespin (2000:253-255) consideran que la distinción entre estos dos modos de formación no es clara en numerosas ocasiones y citan términos como *urbanologue* o *chronologie*. Subrayan estos autores que los elementos de estas formaciones no son autónomos y sin embargo sigue denominándose a veces composición. Alise Lehemann (2000: 117), por su parte, cita junto a la composición el truncamiento como otro modo de formación de palabras. Así, en los ejemplos *biocarburante* y *bioéthique*, el prefijo *bio* procede del truncamiento del adjetivo *biologique*. Para esta autora, pasamos de la formación de palabras compuestas por un sustantivo más un adjetivo a un sustantivo con prefijo; *carburants biologiques* se convierte así en *biocarburants*; *éthique biologique* en *bioéthique*.

En el estudio de *agri-*, *agro-*, *bio-* y *éco-*, elementos formativos, afijos y autónomos, pertenecientes al léxico de la Agricultura ecológica, nos encontramos con la misma dificultad terminológica, y también conceptual, puesto que se refiere a la clasificación adecuada de un fenómeno lingüístico. El estatus ambivalente de *agri-*, *agro-*, *bio-* y *éco-*, etimológicamente palabras (por lo tanto autónomas originalmente) justifica que centremos nuestra atención en estos cuatro elementos. Por lo tanto, a partir de un corpus de términos del léxico de la Agricultura Ecológica (AE)<sup>2</sup>, analizaremos *agri-*,

---

<sup>2</sup> El corpus descrito constituye la base del estudio lexicológico que fue presentado el 27 de enero de 2005 como Tesis doctoral. Comprende documentos, publicados desde 1997 a 2003, procedentes de organismos oficiales (Ministère de l'Agriculture et de la Pêche, l'INRA, etc.), documentos procedentes de universidades o institutos técnicos (Université des Valenciennes, Lycée agricole d'Airion, etc.), documentos procedentes de asociaciones (ADABIO, FDSEA, ECOCERT), documentos procedentes de webs pertenecientes a Asociaciones ecológicas

*agro-*, *bio-* y *éco-*, elementos frecuentes polivalentes utilizados en el léxico francés de esta especialidad para poner de relieve sus características morfológicas y aportar algunos elementos de juicio a esta cuestión de la derivación vs. composición, y contribuir a un mejor conocimiento de los procedimientos de formación de un léxico de especialidad.

## 1. Agri- y agro-

### 2.1. Presencia de agri- y agro- en los diccionarios lingüísticos

En primer lugar, recogemos el tratamiento de los elementos *agri-* y *agro-* en los diccionarios lingüísticos. Como ya hemos señalado, *agri-* proviene etimológicamente del latín *ager*, *agri*, así lo glosa la *Gran Enciclopedia Larousse* (1993:224). En otros diccionarios, como en el *Petit Robert* (2002) o en el *Petit Larousse* (2006), no aparece el elemento *agri-*. Sin embargo, estos diccionarios tienen entradas que incluyen el elemento *agri-*, como por ejemplo: *agricole*, *agriculteur*, *agriculture*.

El *Trésor de la Langue française* (1975) no ofrece ninguna información específica sobre *agri-*. Sólo indica bajo la entrada dedicada a este elemento: *voir agro*. Implícitamente, por lo tanto, se establece o bien una sinonimia entre *agri-* y *agro-*, o una identidad de funcionamiento lexicológico. La técnica del reenvío no nos permite, en este caso, distinguir la opción del lexicógrafo. Bajo la entrada de *agro-*, el *Trésor* indica la procedencia latina de *agri-*, con el significado de *agricole*.

En lo que se refiere a *agro-*, podemos ver que no aparece en los siguientes diccionarios: el *Dictionnaire du français contemporain* (1966), el *Gran Dictionnaire Larousse* (1999), el *Dictionnaire du français d'aujourd'hui* (2000), el *Petit Robert* (2002) o el *Petit Larousse* (2006). Sin embargo, sí está incluido en estos otros diccionarios: *Dictionnaire de notre temps* (1988), *Dictionnaire de la langue française. Lexis.* (1999), *Dictionnaire étymologique et historique du français* (1994), *Dictionnaire étymologique de la langue française* (1932), *Trésor de la langue*

---

(Agribiovar, Vigneronsbio), documentos procedentes de asociaciones privadas (Association de Lyon, Association Intelligence Verte), documentos procedentes de empresas (Agrobiodrôme, Magasin Biojardin, BiOségur, Biovert, etc.), documentos producidos por personas interesadas en la Agricultura Ecológica (Eric Viard, Chantal Le Noallec, Ecotopie, Yves Trévillon, Hervé la Prairie), documentos procedentes de revistas on line (BiOrganic Magazine, Revue Europe&Liberté, etc.) y documentos procedentes de webs dedicadas a la Agricultura Ecológica (Bio-attitude.com, Infosbio.com, vinbio.free.fr). En total, se consultaron 45 documentos.

*française* (1975). En este último diccionario, se señala que este *élément préfixal* procede del griego *agros*, con el significado de *champ*. Más adelante, bajo la misma entrada, se especifica otros tres significados: {...} *Relatif aux sciences et aux techniques de l'agriculture*, como primera acepción; *Appartenant à l'entomologie ou l'ornithologie*, como segunda acepción; y *Appartenant à la botanique*, en su tercera acepción.

Los diccionarios, en su diversidad de tratamiento de *agri-* y de *agro-*, reflejan esta indefinición del estatus autónomo vs. prefijo de nuestros elementos.

### 2.2. Formación de términos.

Bajo la entrada *agro-* del *Trésor de la langue française*, ya citado, se diferencian los dos elementos *agro-* y *agri-*. Podemos leer que se utiliza *agri-* en la formación de términos relativos a la agricultura y a la botánica. El *Trésor* enumera formaciones derivadas de *agri-*: *agricole*, *agriculteur*, *agriculture*, *agriculaire*, *agrimensation*, *agrimenseur*, *agrimétrique* (campo de la agricultura) y *agriphylle* (campo de la botánica). El mismo *Trésor* precisa que es el origen latino o griego de la base lo que determina el uso de *agri-* vs. *agro-* e incluye una excepción a esta regla representada por *agriphylle* en el que la base es de origen griego. La repartición entre los elementos *agro-* y *agri-* se hace por tanto en función del origen de la base, sobre un criterio etimológico. Bajo la misma entrada, podemos leer que el elemento *agro-* participa en la formación de muchos términos relacionados con la agricultura, la entomología, la ornitología y la botánica. En el primer caso, el *Trésor* señala: *agrobiologiste*, *agrocérique*, *agrochimie*, *agrochimique*, *agrologie*, etc.; en el segundo: *agrobate*, *agromyze*, *agrophile*; y en tercer caso: *agropyre*, *agrostemine*. Otros diccionarios, como el *Petit Robert* (2002) incluye los siguientes compuestos: *agroalimentaire*, *agrobiologie*, *agrochimie*, *agro-industrie*, *agrologie*, *agronome*, *agronomie*, *agropastoral*, *agrostis*, *agrotourisme*. Por su parte, el *Gran Larousse* (1999) no dedica ninguna entrada a *agro-*, pero sí a sus compuestos: *agroalimentaire*, *agrochimie*, *agrologie*, *agronome*, *agronomique*, *agropastoral*, *agrostide*.

### 2.3. Nuestro estudio.

Como era de esperar, en nuestro estudio, hemos encontrado ocurrencias de *agri-* unido a su base, en los siguientes ejemplos: *agriculteur bio*,

agriculteur bio-dynamiste, agriculteur biologique, agriculture bio, agriculture biologique, agriculture holistique, agrisalon. Sin embargo, nos ha parecido más interesante subrayar que *agri-*, según nuestro estudio, no está siempre unido de esta forma a su base. Por otra parte, su unión no habitual a su base le confiere un papel sintáctico de elemento autónomo, dos aspectos que vamos a glosar. Nuestra tabla 1 incluye 6 unidades, en las cuales interviene *agri-* dando lugar a 4 sustantivos y a 2 adjetivos.

Sustantivos	Adjetivos
agri environnement formateur à l'agri environnement agri bio agri-environnement	engagement agri- environnemental mesure agri- environnementale

Tabla 1

Desde el punto de vista morfológico, *agri-* está unido normalmente a una base de origen latino. Sin embargo, podemos constatar en nuestra tabla que en las formaciones, en principio, derivadas (*agri bio*, *agri environnement*, *formateur à l'environnement*), el elemento *agri-* se ha transformado en un elemento independiente, al menos desde el punto de vista morfológico.

La cuestión que se plantea es el estatuto morfológico y sintáctico- los dos aspectos están ligados- de este nuevo elemento, que puede ser un prefijo no unido a su base o adjetivo antepuesto a un nombre (N). Las otras tres formaciones, *agri-environnemental* (N), *engagement agri-environnemental* (Adj), *mesure agri-environnementale* (Adj), que, desde el punto de vista semántico, no ofrecen diferencias con los tres primeros elementos de la tabla que estamos comentando, inducirían a considerar que *agri-*, separado por un espacio en blanco o unido a la base son variantes gráficas y, por lo tanto, son simples prefijos. La cuestión aquí sería la del guión.

La forma *environnement* es un préstamo procedente del inglés *environment* y las variaciones en género y en número de la unidad *agri-environnemental* permiten constatar el avance hacia la lexicalización de la misma, aunque aparezca el guión entre *agri-* y el segundo elemento. Pensamos que el uso del guión se debe a la formación reciente de esta unidad que motiva en este caso

diferentes ortografías, con guión, que ya hemos visto, y con espacio en blanco entre *agri-* y el segundo elemento, *agri environnement*.

En nuestro estudio, hemos considerado numerosos ejemplos de términos formados con el elemento *agro-*. Nuestra siguiente tabla (Tabla 2) incluye ocho sustantivos, siete adjetivos y cuatro siglas, siendo por lo tanto *agro-* más productivo en nuestro corpus que *agri-*.

Sustantivos	Adjetivos	Siglas/acrónimos
agrobiologie agrobiologiste agrobusiness agroécosystème agrosystème	agroalimentaire agrobiologique agrobiologiste agrochimique	AGROBIO AGROBIODRÔME AGROBIODRÔM AGROVERT
agro-alimentaire agro- biodiversité agro-industriel	agro-alimentaire agro-chimique agro-écologique	

Tabla 2

*Agro-* interviene en la formación de sustantivos, unido a su base o separado de ella por un guión. En el primer caso, encontramos: *agriobiologie*, *agrobiologiste*, *agrobusiness*, *agroécosystème* y *agrosystème*. En el segundo caso, tenemos los términos: *agro-alimentaire*, *agro-biodiversité* y *agro-industriel*.

Sobre este aspecto, Alise Lehmann (2000:170) opina que el guión, marca por excelencia de la composición, implica a la vez la autonomía de cada uno de los componentes de la forma y la relación estrecha que les une. Insiste esta autora en el hecho de que el uso del guión no se emplea sistemáticamente en todas las ocasiones, observándose por lo tanto vacilaciones. En nuestro estudio, destacaremos la existencia de dos formas idénticas, con y sin guión: *agro-alimentaire* y *agroalimentaire*. Como ya señalábamos más arriba, en el caso de *agri-*, el uso de las dos formas, con y sin guión con *agro-* puede considerarse como un paso previo a la lexicalización total de dichos términos. Siguiendo las *Recomendaciones para los*

*lexicógrafos y creadores de neologismos de parte del Consejo Superior de la Lengua Francesa*, de 1990, se escribirán sin guión:

Les nombreux composés sur éléments «savants» (en particulier en o). On écrira donc par exemple : aéroclub, agroalimentaire, ampèreheure, audiovisuel, autovaccin, cardiovasculaire, cinéclub, macroéconomie, minichaîne, monoatomique, néogothique, pneumohémorragie, psychomoteur, radioactif, rhinopharyngite, téléimprimeur, vidéocassette, etc. (Rapport du Conseil supérieur de la Langue française, 1990)

Entre las numerosas recomendaciones del Consejo Superior de la Lengua francesa destacaremos el último por su claridad y precisión.

**Remarque générale.** Il est recommandé aux lexicographes, au-delà des rectifications présentées dans ce rapport et sur leur modèle, de privilégier, en cas de concurrence entre plusieurs formes dans l'usage, la forme la plus simple : forme sans circonflexe, forme agglutinée, forme en *n* simple, graphie francisée, pluriel régulier, etc. (Rapport du Conseil supérieur de la Langue française, 1990)

Las siglas<sup>3</sup> y los acrónimos merecen un apartado diferente ya que constituyen uno de los procedimientos más productivos de creación de nuevos términos. Este modo de producción de creación de nuevos términos consiste, como se sabe en el caso de la sigla, en crear una nueva unidad a partir de la unión de las letras iniciales de las palabras que componen la unidad léxica compleja. Cuando se combina la primera sílaba o las primeras letras de cada una de las palabras de la unidad léxica compleja, ya no estamos ante una sigla sino ante un acrónimo. En el caso que nos ocupa, hemos recogido cuatro acrónimos. Sin embargo, dos de ellos pueden considerarse variantes de la misma entidad. Se trata de los acrónimos *AGROBIODRÔM* y *AGROBIODRÔME*. Los dos restantes *AGROBIO* y *AGROVERT* son resultado de la unión de la forma *agro-* más el elemento *bio*, en el primer caso; y del elemento *agro-* más el adjetivo *vert*, en el segundo.

<sup>3</sup> Para un estudio más detallado de las siglas en el léxico de la Agricultura Ecológica véase la comunicación presentada en el VII Congreso CILF, 2006 (publicado en 2008).

Tanto en uno como en otro caso, el acrónimo se refiere a la Agricultura Ecológica, también representada por el sintagma *agriculture verte*.

Finalmente, hemos observado la presencia de un préstamo inglés, *business*, en la unidad *agrobusiness*. Este préstamo no ha sido traducido al francés porque su uso está completamente aceptado en francés, ya que la grafía de este préstamo es familiar a la mayoría de los hablantes franceses.

### 3. Bio-.

#### 3.1. Presencia de bio- en los diccionarios lingüísticos.

El elemento *bio-* que, como se sabe, significa *vida*, proviene, también como es conocido, del griego *bios*. Así lo glosa la *gran Enciclopedia Larousse* (1993), así como el *Petit Robert* (2002). En el *Trésor de la langue française* (1975), se indica también su procedencia griega con el significado de *non point le fait de vivre, mais la manière de vivre, le mode de vie surtout en parlant des hommes, mais aussi parfois des animaux*. Por su parte, el *Diccionario Gran Larousse* (1999) contempla la entrada *bio* como un término independiente, adjetivo y con el significado de *biológico, ca*. En nuestro corpus, hemos podido determinar otro significado para el elemento *bio-*, que es, *Perteneciente a la agricultura ecológica*. Como por ejemplo en el caso de *carotte bio*, que significa *zanahoria ecológica*, o por ejemplo, en el caso de *bioconstruction*, que significa *construcción ecológica*.

#### 3.2. Formación de términos

El elemento *bio*<sup>4</sup>- interviene en la formación de numerosos términos relacionados con la agricultura. El *Trésor de la langue française* (1975) indica la utilización de este elemento en la formación de términos designando una disciplina que estudia la vida como fenómeno general, como por ejemplo: *biosophie, biotaxie, biomédecine*; compuestos designando conceptos o fenómenos relacionados con la vida orgánica, como por ejemplo: *biocide, biomorphique, biophage, biophore*. Por otra parte, en una nota al final del primer apartado de esta entrada se indica que *bio-* funciona como el adjetivo

---

<sup>4</sup> Véase el artículo «Etude lexico-sémantique de l'élément bio», publicado en la Revista *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, nº 13, 1. (2007), en el que se describe el término autónomo *bio*.

*biologique* en los compuestos donde el segundo elemento es un adjetivo, como en los ejemplos siguientes: *bio-psychique*, *biosocial*.

Como ya hemos indicado, el *Petit Robert* (2002) define *bio-* sin añadir ningún ejemplo, pero este elemento aparece en otras entradas, por ejemplo en *biocarburante*, *biocatalyseur*, *biocénose*, *bioclimatologie*, *biomécanique*.

El Diccionario Gran Larousse (1999) reproduce una serie de términos con *bio-*, como por ejemplo: *biocarburante*, *biochimie*, *biochimiste*, *biodiversité*, *bioénergie*, *bioéthique*, *biologique*, *biologiste*, *biomasse*, *biomécanique*, *biotechnologie*, *biotechnique*, etc. Señalaremos la diferente traducción que ofrece este diccionario del elemento *bio* y del adjetivo *biologique*. El primero es traducido por ecológico, ca; el segundo, por biológico, ca, provocando cierta confusión, que es fiel reflejo de la situación actual en la denominación de este tipo de agricultura. Muchos son, tanto profesionales como simpatizantes, los que dudan entre Agricultura Ecológica y Agricultura Biológica. Es cierto que los profesionales se inclinan más por la segunda acepción que por la primera. Esto es quizás debido a que detrás del adjetivo ecológica está el Ecologismo, movimiento social que aboga por la defensa y respeto de la agricultura y del medio ambiente. Los que usan la primera acepción pueden hacerlo debido a la traducción literal que se suele hacer de *biologique*, o incluso con el propósito de respetar la sigla AB (*Agriculture biologique*). Sin embargo, desde hace ya tiempo se utiliza más la forma Agricultura Ecológica y su sigla AE que la forma Agricultura Biológica.

### 3.3. Nuestro estudio.

Como en el caso de los elementos precedentes, *agro-* y *agri-*, hemos encontrado formas con *bio-* unido a su base y formas con *bio-* unido con guión a su base. Nuestras tablas 3 y 4 incluyen diecisiete sustantivos, nueve adjetivos y ocho siglas y acrónimos.

- Formas sin guión:

Sustantivos (sin guión)	Adjetivos (sin guión)	Siglas/ Acrónimos
bioaccumulation bioclimatisme	agriculture biodynamique	BIOCONVERGENCE BIOCOOP

bioconstruction	cycle biogéochimique	BIOJARDIN
biodiversification	siècle biotech	BIONATUREL
biodiversité	révolution	BIORGANIC
biodynamie	biotechnologique	BIOSEGUR
biogarantie		BIOVERT
biotechnologie		BIOWEB
biotope		

Tabla 3

- Formas con guión:

Sustantivos (con guión)		Adjetivos (con guión)
bio-business	bio-	agriculteur bio-dynamiste
industrie		agriculture bio-dynamique
bio-dynamie	bio-	plante bio-indicatrice
intensive		agriculture bio-intensive
bio-dynamiste	bio-	milieu bio-écolo
masse		
bio-emmental switzerland		
bio-forme		

Tabla 4

En la formación de los sustantivos y adjetivos podemos decir que son, en la mayoría de los casos, por derivación, con o sin guión, para unir el elemento *bio-* al sustantivo o al adjetivo que le sigue, como en los ejemplos siguientes: *biodynamie* y *bio-dynamie*; *biodynamique* y *bio-dynamique*. La existencia de estas dos grafías indica que este término no está todavía firmemente reconocido y aceptado por los hablantes, de tal manera que algunas series pueden aparecer con las dos grafías en un mismo documento.

Es a destacar dos casos que además de la derivación incluyen el fenómeno del truncamiento, estas formas son *bio-écolo* y *biotech*. En ambos casos, el truncamiento ha consistido en la supresión de varias sílabas finales (apócope). En el primer caso, *écolo* procedente de *écologique*, las sílabas eliminadas han sido *-gique*; y *bio-* que procede de *biologique*, las sílabas

eliminadas han sido *-logique*. En el segundo caso, *biotech* procede de *biotechnologique*. Aquí tenemos *bio-* que procede de *biologique* y *tech-* de *technologique*. En estos dos casos, sólo se ha mantenido la primera sílaba de cada unidad. El truncamiento, en francés, es un fenómeno bastante habitual en el lenguaje coloquial y, en algunos campos específicos del saber, como en este caso, en los léxicos de especialidad. Podemos señalar que algunas de estas formas truncadas, como *bio-* o *éco-*, ya están totalmente aceptadas por el uso y ya no se reconocen como propias del lenguaje coloquial o familiar. Citaremos algunos ejemplos como *biotasa*, *biocombustible*, *ecotasa*, en castellano, o como *biocarburant*, *bioclimatisme*, *écotaxe*, en francés.

Como en el caso de *agro-*, hemos encontrado términos formados con préstamos del inglés. Los dos casos mencionados son *bio-business* y el acrónimo *BIOWEB*. En ambos casos, la traducción al francés del préstamo no es necesaria porque los dos términos, *business* y *web*, están plenamente aceptados y utilizados en francés.

#### 4. Éco-

##### 4.1. Presencia de *éco-* en los diccionarios lingüísticos.

El elemento *éco-*, que, como se sabe, significa *casa*, *habitación*, *familia*, proviene, también como es conocido, del griego *oikos*. Así lo glosa la *Gran Enciclopedia Larousse* (1993). Tanto en el *Trésor de la langue française* (1975) como en el *Petit Robert* (2002), se indica que *éco-* es de procedencia griega y que significa *maison*. Señalamos que ninguno de estos dos diccionarios dedica una entrada a este elemento; forma parte de una nota aclaratoria dentro de la entrada *écologie*, en el caso del *Petit Robert* y en la entrada *écologiste*, del *Trésor de la langue française*. En estas entradas encontramos la acepción que se corresponde con el significado del elemento *éco-* contemplando en nuestro listado. En la entrada *écologiste*, del *Trésor*, leemos, en una nota aclaratoria, la definición del Ecologismo, como la doctrina que postula la defensa del medio ambiente. Es en este sentido, es decir, en la defensa del medio ambiente, que hay que entender el significado de *éco-* en las unidades recogidas en nuestro listado.

##### 4.2. Formación de términos

En el diccionario *Le Petit Robert* (2002), en las entradas *éco-industrie* y *écolabel*, podemos apreciar con mayor claridad la presencia del elemento *éco-*

en el primer caso, unido por medio de un guión, y, en el segundo caso, unido a la base. En ambos casos, la definición de las dos entradas continúa en la misma línea del Ecologismo, es decir, de la defensa del medio ambiente, formando, por tanto, parte del léxico de la Agricultura Ecológica. En el *Trésor de la langue française*, podemos citar las entradas *écologie*, *écologique* y *écologiste*, donde los dos últimos ejemplos son derivados del primer ejemplo.

#### 4.3. Nuestro estudio.

Nuestra tabla nº 5 incluye ocho sustantivos, un adjetivo y un acrónimo formados a partir del elemento *éco-*. Aunque no son muy numerosos, consideramos que son representativos porque son intentos de creación neológica.

Los sustantivos con guión son los siguientes: *éco-consommateur*, *éco-construction*, *éco-innovation*; Los sustantivos sin guión son los siguientes: *écodécryptage*, *écoproduit*, *écoprospective*, *écosystème*, *écovillage*; Sólo hemos inventariado un adjetivo sin guión *écologique* y un acrónimo *ECOCERT*.

Sustantivos (con guión)	Sustantivos (sin guión)	
éco-consommateur éco-innovation éco-construction	écodécryptage écosystème écoprospective	écoproduit écovillage
Adjetivos (sin guión)	Acrónimo	
écologique	ECOCERT	

Tabla 5

Cuando el elemento *éco-*, en la formación de nuevos términos relacionados con la Agricultura Ecológica, aparece unido por medio del guión, se sigue teniendo clara la existencia de los dos términos diferenciados. La presencia de *éco-* modifica el significado del segundo término, dándole una nueva y diferente acepción. Estamos ante un caso de neología formal que conlleva una neología semántica. Así, si tomamos el ejemplo de *éco-consommateur*, por separado, la noción de *consommateur* nos

describe una persona que consume, que compra productos y servicios sin ninguna caracterización especial. Pero, cuando añadimos el elemento *éco-* este consumidor se transforma en una persona consumidora responsable, respetuosa con el medio ambiente, preocupada no sólo por la calidad de su compra, sino también por la seguridad de la misma, por su recorrido desde el productor hasta el vendedor. Lo mismo ocurre con la forma *éco-construction*, donde el significado de protección, de seguridad y de precaución con respecto a los seres vivos y al medio ambiente es patente. En el caso de la forma *éco-innovation*, creemos que el uso del guión impide la pronunciación confusa de la unidad que resultaría de la unión de las vocales o e i en la misma sílaba. Cuando *éco-* aparece unido, sin guión, al segundo término, la conciencia de la individualidad de dicho elemento se ha perdido en aquellos casos que son frecuentemente empleados y ya sentidos como un todo. Así es en el caso de *écosystème*; pero no es así en el caso de *écodécryptage*, *écoproduit* o en *écovillage*, donde este sentimiento persiste aún fuertemente debido al carácter reciente de la formación.

Finalmente, señalaremos que el acrónimo ECOCERT corresponde a la unidad léxica compleja *certification écologique*. En este caso, se han pospuesto las dos primeras sílabas del adjetivo *écologique* y la segunda parte del acrónimo está formada por las cuatro primeras letras del sustantivo *certification*. Este ejemplo nos permite comprobar, una vez más, que el adjetivo *écologique* es, en este campo de especialidad de la Agricultura Ecológica, sinónimo del adjetivo *biologique* y viceversa.

### Conclusiones

En este artículo hemos tratado de reseñar las características específicas del léxico de la Agricultura ecológica en lengua francesa, centrándonos en el análisis de elementos frecuentes en dicho léxico. Estos elementos, *agri-*, *agro-*, *bio-* y *éco-*, que proceden del latín y del griego, intervienen de manera productiva en la creación de sustantivos, adjetivos, siglas y acrónimos, como así se ha visto en las tablas que aparecen en este análisis.

El uso de estos cuatro elementos nos permite hablar de neología formal, como por ejemplo en el caso de *agro-alimentaire*, *bio-industriel*, *éco-construction*, *écoproduit*, *biotechnologique*, *AGROBIO*; pero también de neología semántica.

Las vacilaciones en la grafía de estos términos formados a partir de estos elementos estudiados nos conducen a pensar que el fenómeno es debido al sentimiento de *novedad* que despiertan en el hablante. Estos términos son *nuevos* para los hablantes en general, y también lo son para muchos de sus profesionales. Su carácter de *no fijado* propicia pues estos dobles ortográficos, con o sin guión, con un espacio en blanco como elemento separador, en mayúscula o en minúscula, dependiendo del contexto o del criterio del autor del texto consultado.

Sería adecuado continuar con la observación de estos nuevos términos con el fin de distinguir aquellos que el uso consagrará definitivamente y aquellos otros que rechazará. Así, contribuiremos a enunciar con toda claridad las reglas o principios –no deben ser aleatorios– que presiden la creación neológica y, sobre todo, la lexicalización de unidades nuevas en los léxicos de especialidad, con el fin de contribuir al estudio de las características específicas de los mismos.

#### Referencias bibliográficas

- BLOCH, O ; Wartburg, W., *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: PUF, 2002.
- CAPANAGA, P., «Productividad y registro de las formas derivadas y compositivas», AISPI, 1999. [Disponible en : [http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/14/14\\_101.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/14/14_101.pdf)]
- CORBIN, D., *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique*. Lille : PUL, 1991.
- DE CLERCQ, D., *Etymons grecs et latins du vocabulaire scientifique français*. [Disponible en : <http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itineraires/ebook/etymons.pdf> Fecha de consulta: dic. 2008].
- DAL, G., « Arguments pour un préfixe contre- ». En : *Recherches linguistiques*, 26, 2003, pp. 172-201.
- Dictionnaire du français contemporain*. Paris: Larousse, 1966.
- Dictionnaire de la langue française*. Lexis. Paris: Larousse, 1999.
- Dictionnaire du français d'aujourd'hui*. Paris: Larousse, 2000.
- Dictionnaire le Petit Robert*. Paris : Le Robert, 2002.
- Dictionnaire le Petit Larousse*. Paris : Larousse, 2006.
- DIKI-KIDIRI, M ; JOLY, H ; MURCIA, C., *Guide de la Néologie*. Lille : CILF, 1981.

- DUBOIS, J ; MITTERAND H ; DAUZAT, A., *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Larousse, 1994.
- GAUDIN F ; GUESPIN, L., *Initiation à la lexicologie française*. Bruxelles : Duculot, 2000.
- GUILBERT, L., *Grand Larousse de la langue française*. Paris : Larousse, 1986.
- KOCOUREK, R., *La langue française de la technique et de la science*. Wiesbaden : Brandsletter Verlag, 1991.
- LEHMANN, A.; Martin-Berthet, F., *Introduction à la lexicologie*. Paris : Nathan, 2000.
- LERAT, P., «Dérivation lexicale et dérive terminologique ». En :*Meta*, XXXIX, 4, 1994, pp. 581-588.
- \_\_\_\_\_, *Las lenguas especializadas*. Barcelona: Ariel Lingüística, 1995.
- LITTRE, E., *Comment j'ai fait mon dictionnaire de la langue française. Causerie 1<sup>er</sup> mars 1880*. France: Hibouc, 2006.
- LÓPEZ SANTIAGO, M., *El léxico francés de la Agricultura Ecológica. Terminología. Neología. Traducción al español*. Valencia: SPUV, 2005.
- \_\_\_\_\_, « Etude lexico-sémantique de l'élément bio ». En: *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 13, 1, 2007, pp. 65-80.
- \_\_\_\_\_, « Traduire le lexique de l'agriculture biologique. Des constatations lexicographiques. Des propositions ». En : *Çédille*, 4, 2008a, pp. 163-178.
- \_\_\_\_\_, « Etude terminologique des sigles utilisés en Agriculture biologique ». En : *Actas del VII Congreso Internacional de Lingüística Francesa (CILF)*. Valencia : Editorial UPV, 2008b.
- MEJRI, S., *La néologie lexicale*. Tunis: Fac. des Lettres de la Manouba, 1995.
- MITTERAND, H., *Les mots français*. Paris : PUF, 1963.
- NYROP, C., *Grammaire historique de la langue française*. Genève: Slatkine R, 1979.
- PICOCHÉ, J., *Précis de lexicologie française*. Paris: Nathan, 1980.
- SABLAYROLLES, J.-F., *L'innovation lexicale*. Paris: Honoré Champion Editeur, 2003.

## Estudio comparativo de los escritores surrealistas: Alejo Carpentier y Paul Nougé

LIDIA MORALES BENITO  
*Universidad de Salamanca*  
moralesbenitolidia@yahoo.com

Fecha de recepción: 21 de enero de 2009

Fecha de aceptación: 1 de marzo de 2009

**Abstract:** This article tries to show similarities between the works of the Belgian Paul Nougé, the precursor of surrealism, and of the Cuban writer Alejo Carpentier. They both differ from André Breton's French surrealism. This article explains how these authors understand Breton's surrealism and how they strip it of everything they consider it is deteriorated and distant. Both share similar ideologies, vital impulses, a lack of identity and the desire of raising their voice and projects above reality, creating like that a co-superreality with André Breton.

**Key words:** Paul Nougé, Alejo Carpentier, Surrealism.

**Resumen:** Este artículo pretende mostrar las similitudes entre las obras del padre del surrealismo bruselense Paul Nougé, y del escritor cubano Alejo Carpentier, ambos disidentes del surrealismo francés de André Breton. Se estudiará cómo estos escritores reciben el surrealismo bretoniano y cómo lo despojan de lo que consideran viciado y lejano a su imaginario. Tanto el surrealista belga como el cubano comparten una misma ideología, unos impulsos vitales parecidos, una falta de identidad similar y el deseo de alzar su palabra y sus proyectos por encima de la realidad creando, de este modo, una co-superrealidad con André Breton.

**Palabras clave:** Paul Nougé, Alejo Carpentier, literatura comparada, Surrealismo.

### Introducción

Mientras que los surrealistas parisinos se adentran en el oscuro mundo del subconsciente, arrancan del ser humano la esencia más pura y menos viciada por la sociedad y luchan por descubrir una realidad oculta, una "superrealidad"; otros contemporáneos llevarán las técnicas del surrealismo a sus propias búsquedas, descubriendo así una "co-superrealidad". Para los grupos disidentes, la escritura automática se convierte en escritura de receta,

en una técnica poco fiable y anquilosada que no sienten como propia. Dejando de lado las ambiciones exacerbadas de André Breton y sus seguidores, tanto al cubano Alejo Carpentier como al belga Paul Nougé se les abrirá una puerta distinta en el plano surreal, una puerta que, curiosamente, les llevará a un camino parecido.

A la pérdida de valores, propia de las primeras décadas del siglo XX, se les añade la falta de identidad, la ambigüedad de sus orígenes, de su patria, de sus procedencias. Carpentier nace en La Habana, hijo de un arquitecto francés y una profesora rusa inmigrantes en Cuba. Vive entre Francia y su tierra natal, captando lo mejor de cada lugar y llevándolo a sus escritos. La oposición entre América y Europa, la esencia misma de los dos continentes, será el tema que más preocupe a este escritor a lo largo de su carrera de artista.

(El contraste entre Europa y América) surca toda la narrativa de Carpentier, cuyos personajes, escindidos entre esos dos mundos y sin pertenecer completamente a ninguno, interpretan angustia ontológica, pero también, sin duda, el deseo de hallar una salida a esa fatalidad. (Millares, 2004: 100-101)

Del mismo modo, Nougé será siempre portador de un imaginario un tanto peculiar, de la marginalidad intrínseca al pueblo belga, negado por Francia, negado por Holanda y compuesto por una amalgama de lenguas, historias, culturas y tradiciones. Dicho esto, no será de extrañar que el género más utilizado por ambos sea el ensayo, género polivalente por excelencia. Como bien dice Carpentier en *Los pasos perdidos*: “mientras el ensayista europeo no escribe más que ensayos y el novelista novelas, los nuestros abordan diversos géneros.” (Millares, 2004: 172<sup>1</sup>). Pero en ese pequeño país situado encima de Francia, y olvidado hasta por el propio Carpentier, el ensayo será el género más representativo de la angustia ontológica que mueve al grupo surrealista de Bruselas. El ensayo permite la búsqueda, el continuo replanteamiento de los propósitos poéticos, de la indagación en la idea nueva, y será en esa línea en la que se muevan estos escritores, en la línea de los que investigan y no en la de los que encuentran.

---

<sup>1</sup> CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, Edición de Roberto González Echevarría. Cátedra, Madrid. Citamos a través de MILLARES, 2004: 172.

Se le atribuye a Picasso la ocurrencia “No busco, sino que encuentro”; Nougé, como Duchamp y Carpentier en su fase surrealista, se encontraban más del lado de las búsquedas que de los hallazgos.

El 18 de marzo de 1927, en La Habana, desconociendo el *Manifiesto Surrealista* de Breton publicado tres años atrás, el Grupo Minorista<sup>2</sup> – compuesto, entre otros, por el joven Alejo Carpentier- proclama el siguiente manifiesto en la *Revista de Avance*<sup>3</sup>:

Colectiva e individualmente sus verdaderos componentes han colaborado y colaboran:

Por la revisión de los valores falsos y gastados.

Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diferentes manifestaciones.

Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teorías y prácticas artísticas y científicas.

Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.

Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.

Contra las dictaduras políticas unipersonales en el mundo, en la América, en Cuba.

Contra los desafueros de la seudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno.

En pro del mejoramiento del agricultor [...], por la cordialidad y unión latinoamericanas.”

(Rubio Navarro, 1998: 56<sup>4</sup>).

---

<sup>2</sup> Con “La protesta de los trece”, en 1923, se hace oír un grupo de jóvenes intelectuales de izquierdas, el Grupo Minorista, que constituye una reacción revolucionaria contra las injusticias del gobierno de Alfredo Zayas. Este grupo, que solía reunirse en el hotel Lafayette o en el café Martí, fue el detonante de una gran labor de depuración y de reforma realizada por los intelectuales cubanos del momento. Su obra fue, por lo tanto, literaria y artística, pero también, y sobre todo, política y social.

<sup>3</sup> La *Revista de Avance* (1927-1930), publicada inicialmente cada quince días y mensualmente después, conforma el centro de la vanguardia literaria cubana junto con el grupo *Minorista*.

<sup>4</sup> *Revista de Avance*, 1927, n°5, pp.98 y 102. Reproducido en RUBIO NAVARRO, 1998: 56.

Se trata, por lo tanto, de un texto que no deja de lado los aspectos sociales ni los políticos, y que solicita la erradicación de las tiranías, del imperialismo, del neocolonialismo, de la corrupción y del fascismo. Este propósito es muy parecido al del comunista Paul Nougé expuesto en *Correspondance avec un prêtre*:

Notre premier objectif est d'en finir vraiment avec la hideuse exploitation, matérielle, morale, spirituelle, de l'homme par l'homme. Après... après l'on verra bien. Nous pourrions mourir tranquilles. (Et combien peu nous retiennent les médiocres patries, comme disait Mallarmé. Rien ne nous touche que l'universel). (Smolders, 1995 : 149) <sup>5</sup>

Tanto los surrealistas de Bruselas como Alejo Carpentier proclamarán un arte hiperartístico, pero sin dejar de lado el fuerte componente hipervital. El hombre como preocupación principal, la palabra como arte, pero también al frente de las ideas políticas contemporáneas.

Los minoristas buscaban reaccionar contra el apoliticismo de las generaciones del novecientos, fenómeno que se produjo en España, Inglaterra, Francia, nuestra América, en todas partes. Generaciones esteticistas que se metían en sus torres de marfil. (Millares, 2004: 15<sup>6</sup>)

Carpentier, así como el grupo de Nougé, reaccionaba contra todo intento de estilización, querían algo nuevo que rompiera las estructuras de lo anterior y que evitara la fosilización. Magritte, Nougé y Scutenaire pretendían llevar a cabo, poéticamente, proyectos antiliterarios o antipictóricos utilizando, por ejemplo, el collage, el plagio, por oposición al invento fácil, a la inspiración sin normas. Por lo tanto, no pretendían realizar un trabajo de pintor o de escritor propiamente dicho, sino crear proyectos, rehacer lo ya hecho.

---

<sup>5</sup> Paul NOUGE, *Correspondance avec un prêtre*, dans la collection *Le fait accompli* n° 114-115, mai 1974. Reproducido en SMOLDERS, 1995 :149.

<sup>6</sup> Alejo CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, Edición de Roberto González Echevarría. Madrid, 1983. Reproducido en MILLARES, 2004: 15.

La revista *Correspondance* aparece el 22 de noviembre de 1924. Se compone de una serie de veintidós panfletos firmados alternativamente por Paul Nougé, Camille Goemans y Marcel Lecomte. En un principio, los impresos no se publicaban, sino que se enviaban directamente a los personajes más importantes del mundo literario contemporáneo. Cada uno de los panfletos llevaba como título el nombre del color de su papel (azul 1, rosa 2, amarillo 8, y así sucesivamente). El estilo de escritura era uniforme, los tres autores mantenían una idea de neutralización, de creación colectiva puramente vanguardista.

(Les Bruxellois), avec *Correspondance*, entament en sourdine, en presque incognito un singulier travail de minage de quelques Lieux-dits de leur choix. Leurs charges se dirigent vers des personnalités littéraires ou culturelles qui leur sont souvent à la fois sympathiques et antipathiques. C'est par des scandales presque privés qu'ils admonestent des écrivains ou des attitudes avant-gardistes (Smolders, 1995 : 90)

La revista tenía como armas la ironía y el plagio, la reconstrucción de las ideas ya expuestas con el fin de estropear lo que empezaba a sistematizarse, las ideas ya viejas o las sentencias demasiado explotadas. Por lo tanto, más que proclamar un arte nuevo, tendían hacia la proclamación de una ética nueva, de unos nuevos principios.

En definitiva, las dos revistas buscaban el cambio. Mantenían una misma utopía revolucionaria, a veces más orientada hacia la conquista del espíritu a través de la escritura literaria, y otras veces dirigida hacia batallas sociales pasando por lo político. Siempre en contra del capitalismo, el estado, la patria y, sobre todo en el caso de los bruselenses, la religión. El ataque solía ser relativamente pacífico, con un tono de guerra fría bastante sospechoso. Los panfletos de los desconocidos belgas, pequeñas burlas perspicaces, parecían inofensivas hasta que el propio André Breton cruzó la frontera con el fin de conocer a aquel grupo dañino que manejaba con tanta soltura lo que ellos llamaban "surréalisme". Para conseguir sus fines, *La Revista de Avance* también se servía de la amenaza lenta y penetrante que supone la ironía:

El goce fecundo de la vida, dicen con razón que no está en la contemplación de los propósitos, sino en la gestión por conseguirlos. Vamos hacia un puerto -

¿mítico? ¿incierto?- ideal de plenitud; hacia un espejismo tal vez de mejor ciudadanía, de hombría más cabal.

Pero no nos hacemos demasiadas ilusiones. Lo inmediato en nuestra conciencia, es un apetito de claridad, de novedad, de movimiento. Por ahora sólo nos tienta la diáfana pureza que se goza mar afuera, lejos de la playa sucia, mil veces hollada, donde se secan, ante la mirada irónica del mar, los barcos inservibles o que ya hicieron su jornada. ¡Mar afuera, hasta que se sienta un hervor de infinito bajo los pies! (Millares, 2004: 17<sup>7</sup>)

Este manifiesto proclama la novedad, el movimiento, la ruptura con “la playa sucia, mil veces hollada” y “los barcos inservibles” o, en otras palabras, los movimientos anteriores. Pretenden encontrar esa surrealidad –superrealidad- ahondando en el aspecto vital del ser humano, por y para quién llevan a cabo dicha indagación. La ventilación de las tendencias escleróticas y la inmensidad del mar, por oposición a las teorías trágicas y pesimistas de André Breton y sus seguidores acerca del subconsciente y la esencia negativa del ser humano, son un grito de vida para la vanguardia universal. Quieren aferrarse a lo cierto, a la verdad, a la vida, y no centrar sus esfuerzos en la obra de arte como tal. “Plutôt la vie, dit la voix d’en face”, será el lema hipervitalista de Paul Nougé.

Hemos dicho anteriormente que los componentes de *La Revista de Avance* ignoraban la existencia del surrealismo cuando éste estaba en pleno apogeo, del mismo modo que el grupo bruselense creó un movimiento independiente del francés –debemos pensar que la revista *Correspondance* empieza a publicarse en 1924, el mismo año que Breton saca a la luz su *Manifiesto Surrealista*-. Lejos de colocarse una etiqueta, el grupo belga pretendía romper con lo anterior sin crear escuela ni ser identificados con un apelativo concreto. En esa guerra fría en la que vivían los movimientos coetáneos, resulta una ironía que fueran los propios surrealistas de París los que se encargaran de llamar al grupo de Nougé “Camarades surréalistes de Belgique”. Así se dirigió a ellos André Breton, frente a la terrible sorpresa de los bruselenses, en la conferencia que dio en la capital belga en 1934.

---

<sup>7</sup> Manifiesto de la *Revista de Avance*, 1927, Reproducido en MILLARES, 2004: 17.

Volviendo al Manifiesto de la *Revista de Avance*, no debemos olvidar que la realidad, esa “surréalité” –superrealidad- que proclaman, no se sitúa “en la contemplación de los propósitos, sino en la gestión por conseguirlos”. El acto como proceso y no como resultado, el proyecto, el movimiento, la planificación serán algunas de las características que unen a Carpentier y el movimiento de Nougé por oposición al fruto, al efecto de André Breton. Para el cubano, la literatura del parisino se reduce a un producto de receta, demasiado previsible y, por lo tanto, anticuado. Durante los años que Carpentier permanece rodeado del grupo surrealista de París, observa y estudia las diferentes manifestaciones del movimiento. Se siente fascinado por la labor de sus compañeros, pero pronto nota una carencia tremenda que le impide hacer suyo el movimiento. Buscará entonces apoyo en la poesía negrista, en lo propiamente intrínseco a su tierra, y readaptará el surrealismo de Breton para seguir buscando la idea y la estética que lo inquietaban. Para ello se une a Desnos, Prévert y Bataille, que en 1930, redactan el artículo “Un cadavre” dirigiéndose al cabecilla del movimiento. Estos cuatro autores se alejan entonces de la búsqueda del resultado –que consideraban moribundo- para centrarse más concretamente en el proceso de investigación.

Lorsque les surréalistes parisiens s'en prennent à ce qu'ils considèrent comme *l'establishment* littéraire du moment, ils le font en menant grand tapage et sans trop cacher qu'ils se portent candidats à la succession des monstres sacrés. Du reste, leurs textes seront bientôt publiés chez les grands éditeurs et leur combat pour ou contre Valéry ou Claudel sera assez vite pour les uns et les autres un moyen de se hisser aux côtés des vedettes littéraires de l'époque, avec toutes les tensions internes au mouvement surréaliste que l'on connaît. (Smolders, 1995 : 90)

Contrariamente a ello, frente a las grandes ambiciones poéticas y revolucionarias de los parisinos, el grupo de Bruselas se volcó más en la modestia irónica de los panfletos, en los pequeños ataques aparentemente insignificantes, anónimos, para no colorear sus obras con palabras de tal alcance como libertad, revolución, sueño o locura.

El acto como momento presente, el proceso de actuación como tal y no como resultado<sup>8</sup>, la acción voluntaria y no abandonada en manos del subconsciente es lo que, tanto Carpentier como Nougé, llevarán a cabo en sus escritos.

Et plus loin, allons-nous, comme certains nous le proposent, renoncer à toute action délibérée, à tout exercice d'une douteuse volonté, -pour demeurer immobiles, penchés sur nous-mêmes comme sur un immense gouffre d'ombre, à guetter l'éclosion des miracles, l'ascension des merveilles. [...]

Quand à nous, ou bien nous nous en remettrons aux jeux du hasard et de la destinée, desquels, sans doute, l'on peut assez raisonnablement attendre des prodiges. Ou bien nous ne renoncerons pas à ce que nous tenons pour essentiel à l'esprit : un certain pouvoir d'action délibérée... (Nougé, 1956 :173<sup>9</sup>)

Ya no se trata de dejarse llevar por el mundo de los sueños, de las drogas, del subconsciente, sino de indagar en la técnica misma que propone otra realidad por sí sola. La filosofía de Freud y los escritos de André Breton rompen con la famosa cita de Descartes « Pienso, luego existo » sirviéndose del sueño, del lapsus, de la palabra que surge directamente de la esencia humana, de los síntomas de histeria y de la neurosis para proclamar "je suis où je ne pense pas" y "je pense ou je ne suis pas" o, en otras palabras, la parte consciente del hombre, la que piensa, se ve constantemente perturbada por los efectos de las pulsiones sexuales y la atracción por la muerte. En cambio Nougé, en su obra *Histoire pour ne pas rire*, nos presenta el acto como fundamento de la existencia : "J'agis – donc je suis"<sup>10</sup> . No somos lo que

<sup>8</sup> Una vez considerado el producto final del acto, la obra dejaría de ser presente para cobrar un aspecto de pasado, con lo que ya no se trataría de un acto de búsqueda, sino de un hallazgo. Los surrealistas de París, hasta la disgregación del grupo con el artículo ya mencionado "Un cadavre", buscaban el resultado del acto. Muy distinta fue la actitud del cubano Carpentier y de los surrealistas de Bruselas, que preferían mantenerse en el proceso de búsqueda que del lado del hallazgo.

<sup>9</sup> NOUGE, *La conférence de Charleroi*, dans *Histoire de ne pas rire*, p.173.

<sup>10</sup> En *Histoire pour ne pas rire*, p.110.

escribimos –se trataría de un resultado- no somos lo que pensamos – volveríamos a la cita cartesiana-, somos, ante todo, lo que hacemos.

« J’agis – donc je suis », écrit Nougé. Aussi bien n’aura-t-il jamais « été » puisque toute action conçue par lui était considérée comme effective et, à ce titre, rejetée dans le passé. D’où la formule « Notre défaut, c’est le défaut d’exécution » Smolders, « Les miettes et la table », (Beloeil, 1997 : 13)

En las obras surrealistas del autor cubano encontramos muy pocos diálogos y escasas reflexiones internas. Sus personajes actúan, y el narrador describe sus actuaciones. En el cuento “El estudiante”, por ejemplo, asistimos a los horrores que un aprendiz de medicina sufre en un hospital, le vemos recorrer los pasillos, observar una operación en directo, sorprenderse, asustarse... pero no oímos el discurso interno del protagonista ni le vemos comentar sus impresiones con otras personas. El personaje sólo actúa. Del mismo modo, en el cuento “El milagro del ascensor”, el narrador describe las acciones de Fray Domenico, sus movimientos, sus actos y, alguna rara vez, sus pensamientos. Es bastante frecuente encontrarnos con este fenómeno en las obras surrealistas de Carpentier : los personajes actúan, no hablan, ni comentan sus actos.

Al fin y al cabo, la etapa surrealista del autor cubano, así como el trabajo del grupo de Nougé corresponden más a la idea de vanguardia que la labor del grupo parisino. Los surrealistas de París pretendían romper con la figura del “gran autor” escribiendo manifiestos colectivos. Los escritores belgas, por el contrario, defienden el acto por oposición al producto, ¿no se trata, pues, de una mayor ruptura con la figura del gran autor? El acto no permanece, no se edita, no se deja comercializar ni puede caer en las garras de la burguesía. Simplemente, no se aprehende.

Poussée à l’extrême par les surréalistes belges, cette stratégie devait leur insuffler pour longtemps le goût de la clandestinité, le refus de parader dans les milieux littéraires et la répugnance à publier des œuvres, fût-ce pour chercher ceux qu’ils préférèrent appeler des complices. Scutenaire donna dans un aphorisme imparable la juste mesure de cette attitude : « J’ai trop d’ambition pour en avoir ». (Smolders, 1995 : 12)

Los surrealistas belgas ironizan sobre las estrategias de los parisinos, les reprochan haber caído en lo que ellos, un día, habían rechazado: la comercialización de sus obras.<sup>11</sup> Según Scutenaire, los bruseleses tienen como lema “travailler pour l'éternité et détruire à mesure ». Así mismo, las primeras obras musicales surrealistas de Carpentier no tienen posibilidades de representación, lo que no impedirá al cubano crear música en el vacío:

Ya sabemos que todo está por hacer en América. Y si actualmente no existen coreógrafos entre nosotros, sería un error esperar a que surjan para crearles presurosamente un repertorio adecuado [...] no creo vano el afán de “acumular obras” en espera de que las circunstancias nos permitan llevarlas, tarde o temprano, a las tablas.” (Rubio Navarro, 1999: 50<sup>12</sup>)

La diferencia con los autores belgas consiste en el destino profético que Carpentier adjudica a su obra: no permanece en la intención por su propio fin, sino que indaga para acumular intenciones y llegar un día a realizar todos sus propósitos. Podemos decir, por lo tanto, que si durante la etapa surrealista el autor se mantiene en la línea vanguardista –el acto efímero-, poco tiempo después se dirigirá hacia una escritura más personal y la realización de su propia obra de arte.

Las co-superrealidades de Nougé y Alejo Carpentier, al no estar fundamentadas en el poder aleatorio del subconsciente y la no actuación del ser pensante, se basan ambas en la rigurosidad, la claridad y la astucia. Para Nougé, las técnicas poéticas y científicas eficaces consisten menos en una ruptura brutal con la famosa lógica de Descartes que en la tentativa de agotar todas las posibilidades de dicha lógica, con el fin de encontrar los límites, los márgenes, los puntos de fuga. Y así, proclamará l’“école de la ruse et non pas école de la folie”. A través de la experimentación con el

---

<sup>11</sup> ENZENSBERGER, en su artículo *Las aporías de la Vanguardia* publicado en el número 285 de la *Revista Sur* de Buenos Aires en 1963, critica a los autores que se decían vanguardistas y, por lo tanto, que pretendían crear un arte colectivo, sin autor, antiburgués y que, en cambio, firmaban sus obras, editaban sus libros y, por si fuera poco, cobraban por ello.

<sup>12</sup> Alejo CARPENTIER, presentación de “El milagro de Anaquillé”, publicada en *Revista Cubana*, abril-mayo-junio de 1937. Dirección de Cultura, Secretaría de Educación, La Habana, OO.CC, p.266. Reproducido en RUBIO NAVARRO, 1999: 50.

lenguaje, tanto los bruselenses como el cubano pretenden ahondar en los sentimientos más profundos del receptor, creando, quizá, reacciones diversas, sentimientos nuevos:

Nous sommes capables d'inventer des sentiments, et peut-être, des sentiments fondamentaux comparables en puissance à l'amour ou à la haine (NOUGÉ, 1956 : 211) quant au lecteur, bien trop conventionnel, il faut le déranger, l'amener à plus d'efforts, il faut troubler ses petites ou ses grandes habitudes pour le livrer à lui-même. (Nougé, 1956 : 127)

Carpentier comparte la rigurosidad del grupo surrealista de Bruselas, oponiéndose al azar y al libre albedrío tan valorado por los vanguardistas de París:

Respecto a mi método de trabajo, soy muy riguroso. Antes de escribir trazo una suerte de plan general que comprende: planos de las casas, dibujos (horriblemente malos) de los lugares donde va a transcurrir la acción. Escojo cuidadosamente los nombres de los personajes, que responden siempre a una simbólica que me ayuda a verlos... Me preocupo de dar a mis personajes fecha onomástica y estado civil [...] Yo sería totalmente incapaz de escribir un capítulo sin saber muy exactamente lo que debo decir en él. (Rubio Navarro, 1998: 98<sup>13</sup>)

Para conseguir provocar en el receptor esos sentimientos nuevos, el grupo surrealista de Nougé comparte una determinada técnica: la transposición de los objetos de la realidad cartesiana a la superrealidad.

*Méthode*

Il s'agit de poser des questions adroites et pertinentes :  
Étant donné une FEUILLE  
DE PAPIER  
et

---

<sup>13</sup> C. LEANTE, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", en HIACOMAN, H., *Homenaje a Alejo Carpentier*. N.Y.: Las Américas Publishing Co. 1970. Recogido en RUBIO NAVARRO, 1998: 98.

une jeune  
femme, un jeune homme, un  
vieillard, un malade, un amou-  
reux, un avare, etc.

comment  
faire pour que cette feuille de  
papier leur devienne un objet  
d'agrément, de plaisir, de dé-  
sir, d'horreur, d'épouvante, de  
chagrin, de mélancolie ? »  
(Smolders, 1995: 124<sup>14</sup>)

Si André Breton se dejaba guiar por el azar para toparse con objetos curiosos paseando por los mercadillos, Nougé, por el contrario, buscaba metodológicamente el objeto ideal para reinventarlo. Su escuela se esfuerza por idear un nuevo paradero para cada uno de los objetos, un paradero siempre provisional, como bien puede imaginarse. La apropiación metódica del objeto, el estudio riguroso de la esencia del mismo, son algunos de los aspectos que permiten la comparación entre los autores belgas y el cubano Alejo Carpentier. Mientras que Breton entraba en una sala de cine sin haberlo planeado, sin consultar el programa ni las horas de las sesiones, saliendo después en cualquier momento para no conocer el final de la película y dejar paso a la imaginación, Nougé elegía lo que iba a ver con gran discernimiento y no se perdía ni un minuto de la sesión. Del mismo modo, y con ese mismo tono de ritual y de lógica en la rigurosidad de la técnica de las artes, uno de los personajes de Carpentier comenta en su obra *El acoso*:

Comprendo ahora por qué los de la fila no miran sus programas; comprendo por qué no aplauden entre los trozos; se tienen que tocar en su orden, como en la misa se coloca el Evangelio antes del Credo, y el Credo antes del Ofertorio; ahora habrá algo como una danza; luego,

---

<sup>14</sup> Paul NOUGÉ, *L'Écriture simplifiée*, dans *L'expériences continue*, p.27, Recogido en SMOLDERS, 1995: 124.

la música a saltos, alegre, con un final de largas trompetas (Rubio Navarro, 1999: 232<sup>15</sup>)

La esencia de los objetos, la transposición de su condición a la superrealidad, preocupa tanto a los surrealistas belgas como al autor cubano. De hecho, si nos encontramos con el párrafo siguiente descontextualizado, no sabremos si su autor se está refiriendo a Nougé o a Carpentier:

Su imponente humanidad rezuma energía vital desbordante y contagiosa. Su infatigable afán de ver las cosas de cerca, de sopesarlas y degustarlas a plena satisfacción, lo convierte en caminador impenitente. (1999: 21<sup>16</sup>)

Ambos escritores desprenden energía vital, buscan el movimiento, el acto, sopesan los objetos, les dan otra forma, otro color, otro paradero.

Las palabras, los objetos, se aíslan gracias al marco del cuadro, al cuchillo que los reduce, que los deforma. Así, la esencia del cuerpo se ve modificada. Por ejemplo, una mujer sin cabeza o una mano sin vaso. También puede procederse al aislamiento por el cambio en la escala de tamaño: una barra de pintalabios del tamaño de un bosque. O por un cambio de escenario: una bandera pinchada en estiércol, una estatua en una cuneta<sup>17</sup>. En las obras de la época surrealista de Carpentier encontramos estas mismas técnicas de aislamiento del objeto. Si consideramos el relato "El estudiante", veremos cómo la descripción de los enfermos tumbados en camillas guiadas por enfermeros, pertenece a esa primera técnica que hemos explicado: la esencia del cuerpo se ve modificada por aislamiento de una de las partes.

Sus reflexiones fueron interrumpidas por la aparición de un cuerpo blanco y estirado, atado sobre un cochecillo silencioso, que surgió de una puerta, empujado por un interno, como barrera de guardavías. El estudiante esbozó un saludo militar. En el fondo del corredor

---

<sup>15</sup> Alejo CARPENTIER, *El acoso*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, p.96. Reproducido en RUBIO NAVARRO, 1998: 232.

<sup>16</sup>A. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970, p.75. Reproducido en RUBIO NAVARRO, 1999: 21.

<sup>17</sup> Los ejemplos están tomados del estudio de NOUGÉ, *Pour s'approcher de René Magritte, dans Histoire de ne pas rire*, p.240.

apareció un cuerpo idéntico. Y varios más. Todos se deslizaban silenciosamente sobre el cemento gris del piso, guiados por pilotos de bata blanca y alpargatas.” (Carpentier, 1998: 9)

En este fragmento queda claro que la cámara se centra primero sobre un cuerpo en posición horizontal cubierto por una sábana blanca. Seguidamente a ello, el autor menciona el soporte del cuerpo: la camilla; y, solamente una vez hecho esto, al enfermero. Por lo tanto, el autor del relato secciona la imagen en tres objetos discriminados. Incluso, más adelante, extrae uno de los tres objetos –el enfermo tumbado– para hablar de él como un todo único: “Todos (los cuerpos) se deslizaban silenciosamente sobre el cemento del piso”, sin mencionar el soporte que permite que el cuerpo avance. Del mismo modo, podemos decir que Carpentier también utiliza la técnica “cambio en la escala de tamaño”, como puede verse en otro fragmento del cuento “El estudiante”: “De pronto, el *ring* fue invadido por un escuadrón de trágicos griegos. Peplos nítidos, gruesos coturnos y máscaras blancas sobre los rostros, dejando ver pares de ojos llenos de ferocidad.” (Carpentier, 1998: 11) Los ojos toman aquí una dimensión desmesurada, es lo único que se ve del rostro del “escuadrón de trágicos griegos”. Son pares de ojos que funcionan como entes individualizados, cobrando vida aparte, aislados del resto de los rasgos de las caras. Veamos un ejemplo de aislamiento del objeto por un cambio de escenario:

56... 57... 58... Chatos, netos, los números se sucedían -  
59... - en las fronteras horizontales de los pisos. 60...  
61... Al arribar a cada nueva divisoria, las miradas  
cansadas de Fray Doménico se deslizaban por los  
corredores idénticos, guarnecidos de mudas hileras de  
puertas rojas, y animados tan sólo a esa hora por  
fantasmas asalariados que bruñían cobres al ripolín y  
paseaban vejigas zumbadoras por las alfombras... (1998:  
14)

En este fragmento de “El milagro del ascensor”, las vejigas zumbadoras, como objetos extraídos de un cuerpo, están descontextualizadas, se pasean solas sobre las alfombras. En este caso, la vejiga como ser vital se balancea por el pasillo, y no en el interior de un cuerpo, donde su movimiento se vería motivado por el caminar de éste.

Tras este breve análisis del método utilizado por los dos autores para llevar los objetos a la superrealidad, podemos afirmar que, tanto el uno como el otro, se sentían más cercanos del *Parti pris des choses* de Francis Ponge que de *Nadja* de Breton.

Las palabras también pueden ser objetos susceptibles de ser valorados:

Carpentier desnuda la palabra hasta dejarla en su mismo tuétano; la posee, se deleita con ella. Y al final se la entrega al lector para que éste, asombrado, descubra que aún es palabra virgen. Pero su palabra no vale sólo por su continente o contenido sino también por ser palabra revivida, desenterrada del polvo de los años, hasta llegar a nosotros con el encanto de la novedad. (Millares, 2004: 125)<sup>18</sup>

Si las palabras pueden convertirse en objeto y, por lo tanto, pueden ser extraíbles, maleables y remitidas a una realidad distinta de la cartesiana, Nougé propone un juego al estilo del caligrama que llama *La publicité tranfigurée*. Con él, pretende resaltar algunas de las palabras por su tipografía, el espacio que toman en la página en blanco. Reproducimos aquí dos de sus ejercicios publicitarios:

TOURNEZ <sup>19</sup>		PRENEZ <sup>20</sup>
	A	
A DEUX MAINS		
G		D
LA		
A		R
TÊTE		
U		O
INCONNUE		
C		I
C'		
H		T
EST		
E		E
AU FOND		

<sup>18</sup> SÁNCHEZ, L. R., "Trascendencia poética", 1974; ARIAS, S. (coord.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Casa de las Américas. La Habana, 1977. Reproducido en MILLARES, 2004: 125.

<sup>19</sup> NOUGÉ, 1983: 57.

<sup>20</sup> NOUGÉ, 1983 : 58.



razón de ser, puesto que, como comenta Michel Biron<sup>22</sup>, ambas están situadas a la misma distancia del centro y los ojos del lector giran de la una a la otra de manera intermitente. Si el autor no puede parar de girar, significa que, en el mundo político, no existe verdad absoluta ni enfrentamiento derecha-izquierda, la pérdida de valores, la ambición personal y el gran número de arribistas que conforman la política contemporánea, darán lugar al “no poder llegar nunca”

MAIS

L'ON N'ARRIVE

JAMAIS

Esta técnica no es utilizada únicamente por los escritores surrealistas. Es más, en pintura es quizá en el arte que resulta más evidente. Nougé es, probablemente, quien influye en gran medida en la elaboración de las imágenes de Magritte. Si prestamos atención, nos daremos cuenta de que la elección de objetos cotidianos, aislados en una realidad distinta, es lo que hace de la obra del pintor, una obra surrealista. No podemos olvidar el famoso « Ceci n'est pas une pipe » que acompaña a la imagen grande y clara de una pipa de fumar



« La puissance subversive d'un objet isolé est en raison directe de l'intimité des rapports qu'il entretenait jusque-là avec notre corps, avec notre esprit, avec nous-mêmes », comenta Nougé en *Histoire pour ne par rire*. (Nougé, 1956 : 239). Magritte se servirá de la misma técnica de aislamiento

---

<sup>22</sup> [www. Textiles.be/textiles/pdf/8/8-Biron.pdf](http://www.Textiles.be/textiles/pdf/8/8-Biron.pdf).

utilizada por Nougé. Numerosos testimonios de los demás miembros del grupo de Bruselas, de sus amigos y familiares, muestran que Nougé era el padre espiritual del grupo. Él era quien escribía el prólogo de las exposiciones de Magritte, quien ideaba los títulos de muchos de sus lienzos, quien tenía las ocurrencias geniales y chivaba a los pintores, músicos y escritores del grupo ideas sueltas, pensamientos maravillosos.

Al igual que Nougé, Carpentier ejerce el papel de animador cultural, busca pequeños genios ocultos para inculcarles sus ideas surrealistas y animarlos en propósitos artísticos personales. Es el cubano quien sugiere al compositor la temática, e incluso la instrumentación o el modo de empleo de las escalas.

[...] un personaje que viaja y pone en contacto a los animadores de dos mundos. ¿Quién hay detrás del gran auge de la música cubana en París hacia los años treinta? ¿Quién es el responsable de que se introduzcan en la música cubana, realizada en la isla, ciertas novedades europeas? (Rubio Navarro, 1998: 24)

Si Nougé pretendía llevar sus ideas a las demás artes ayudándose del pintor René Magritte, de los músicos Souris y Mesens... también busca crear por sí sólo un arte polivalente, como buen vanguardista. Lleva su metodología a la fotografía, al dibujo -como hemos visto anteriormente con *La publicité transfigurée...*-. En su repertorio, encontramos, por ejemplo una fotografía en la que una mujer se está cortando las pestañas con unas tijeras. La imagen se llama "Pestañas cortadas", siendo así las pestañas el objeto que se desprende de su cuerpo y cobra vida propia.

Pero, aunque Nougé fuera el motor principal del laboratorio de imágenes poéticas, la creación -como buenos vanguardistas- solía ser más bien colectiva. Nougé, Mariën, Colinet, Scutenaire, y otros idean diferentes soluciones para un mismo problema, comentan las primeras hipótesis de los cuadros de Magritte... Nougé no creía que la escritura fuera siempre relevante para transmitir una pincelada surrealista, en cambio consideraba que la creación en grupo, la combinación de todas las artes, de las ideas de todos los miembros del colectivo, eran un acto surrealista por sí solo.

[...] Se me dirá que no es posible que se forme legión en torno de una incertidumbre. Pero, sobre que la historia

nos tiene hartado demostrado lo contrario, basta recordar la calidad ingenua y confiada de los entusiasmos de grupos. El individuo aislado es exigente de concreciones; en compañía no lo es, porque siempre presume que su camarada ve claro lo que a él se le figura borroso.” (Mendoza y Müller-Berg, 2002 : 37<sup>23</sup>)

El grupo bruselense se reunía a menudo para presentar espectáculos colectivos a su público. Por ejemplo, el concierto/espectáculo de 1925 empezaba por un coro a cuatro voces, un coro de palabras superpuestas, de eslóganes publicitarios salpicados de poesía: Nougé, Goemans, Hooreman y Souris recitaban sus versos acompañados por un percusionista que tocaba al mismo tiempo una decena de instrumentos. Finalmente, se representaba el espectáculo escrito por Nougé: *Le Dessous des cartes*. Nougé integra la música en la mayoría de sus espectáculos, Souris y Mesens son los dos compositores surrealistas que acompañan al escritor belga con mayor frecuencia. Carpentier, por su parte, también se relaciona con músicos, y les encuentra un espacio en la sociedad surrealista del momento. Amadeo Roldán es, quizá, el compositor que el escritor cubano presenta al público con mayor fervor. El rechazo que Breton siente por la música, quien pensaba que el arte musical no podía sino encontrarse muy lejos de la esfera surrealista, es uno de los rasgos que empujarán a Alejo Carpentier a alejarse de los surrealistas parisinos.

Pero Carpentier no se relacionó sólo con los escritores. Debemos tener en cuenta su intensa labor musicológica, las entrevistas que realizó a los principales compositores del momento, el intercambio de ideas entre ellos, la colaboración más estrecha, y la convivencia más cercana en La Habana, y sobre todo en París.” (Rubio Navarro, 1998: 23)

Se busca el mosaico de formatos, la creación polivalente, para no erigir una obra de arte, para no adentrarse en las esferas de la literatura y de las demás artes, para no emprender ninguna reflexión más allá de simples pinceladas artísticas. Como se ha comentado al principio del trabajo, el

---

<sup>23</sup> Jorge MAÑACH, “Vanguardismo”, *Revista de Avance*, La Habana, núm. 1, marzo 15 de 1927, p. 2. Reproducido en MENDOÇA y MÜLLER-BERG, 2002 : 37.

ensayo será el género más utilizado para llevar a cabo esta idea, pero también los panfletos circunstanciales, las notas sueltas, las conferencias, los correos privados, las publicaciones paralelas a los círculos literarios... No tenemos más que fijarnos en el título de libro de Nougé al que hemos hecho referencia en varias ocasiones: *Fragments*. Fragmentos de arte, fragmentos de varias artes: fotografía, poesía, caligramas, ensayos... esta manera de descuartizar sus ideas, tan semejante en Nougé y Carpentier, ¿no se tratará de un afán de omnipresencia, de ubicuidad, para suplir el vacío de identidad comentado anteriormente?

Alejo Carpentier encontrará la respuesta a la necesidad de patria ahondando en lo que él considera la esencia cubana, la tradición del pueblo caribeño. Así, empezará a teñir su obra de ritmos haitianos, de danzas caribeñas y ritos africanos. La magia, la América mágica, romperá con la sobriedad europea, tendiendo cada vez más hacia lo real maravilloso...

[...] la realidad poética surrealista, producto en Europa de la imaginación y el subconsciente, sería en América realidad objetiva. Nacida del choque de la razón europea y el sentimiento mágico de la vida del aborigen, que la venida del africano enriqueció con ritmos y cultos nuevos, en esta realidad original americana conviven, como en *Los pasos perdidos* todas las edades históricas, todas las razas, todos los climas y paisajes. (Millares, 2004: 124<sup>24</sup>)

Mientras que André Breton y sus seguidores rompían con las tradiciones occidentales, el catolicismo y su toda su parafernalia, en favor del dalai-lama y el budismo, Nougé hablaba más bien de "une éthique appuyée sur une psychologie teintée de mysticisme" (Nougé, 1956: 48). Traduciendo sus propias palabras de la página 48, diríamos que su ética tiende a la defensa, al mantenimiento, al crecimiento, al enriquecimiento y al perfeccionamiento del espíritu. Es un misticismo más propio de la magia que de las tradiciones orientales y, por lo tanto, más cercano a la obra de Carpentier que a la del autor parisino.

---

<sup>24</sup> VARGAS LLOSA: "Novela primitiva y novela de reacción en América Latina", 1991. Reproducido en MILLARES, 2004: 124.

En definitiva, parece curioso que la "superrealidad" de André Breton pueda escindirse, a través de otras técnicas, otras ideologías y otros imaginarios, en dos superrealidades distintas. El padre del surrealismo bruselense Paul Nougé, y el escritor cubano Alejo Carpentier, comparten el proyecto de elevar sus escritos, su palabra, sus ideales, por encima de la realidad cotidiana. Creando, de este modo, una co-superrealidad con el autor parisino. Pero más curioso es aún, que ambos escritores se muevan por los mismos impulsos vitales, naden en una falta de identidad parecida, compartan un imaginario similar y creen las mismas teorías surrealistas.

### Referencias Bibliográficas

- CARPENTIER, A., *Los pasos perdidos*. Edición de Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra, 2004.
- \_\_\_\_\_, "El estudiante" y "El milagro del ascensor" en *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Biblioteca de autor, Alianza Editorial, 1998.
- \_\_\_\_\_, "Presentación de *El milagro de Anaquillé*". En: *Revista Cubana*, abril-mayo-junio de 1937. Dirección de Cultura, Secretaría de Educación, La Habana, OO.CC.
- \_\_\_\_\_, *El acoso*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.
- ENZENSBERGER, "Las aporías de la Vanguardia", *Revista Sur*, nº 285, Buenos Aires, 1963
- LEANTE, C., "Confesiones sencillas de un escritor barroco". En: *Homenaje a Alejo Carpentier*, de HIACOMAN. H, N.Y: Las Américas Publishing Co. 1970.
- MAÑACH, J., "Vanguardismo". En: *Revista de Avance*, 1927, 1, p. 2 y sigs.
- MENDONÇA TELES, G.; MÜLLER BERGH, K., *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II*, Madrid: Iberoamericana, 2002.
- MILLARES, S., *Alejo Carpentier*, Madrid: Síntesis, 2004.
- NOUGÉ, P., *Fragments*. Bruxelles: Éditions Labor, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Histoire de ne pas rire*. Bruxelles: Les Lèvres nues, 1956.
- \_\_\_\_\_, *Correspondance avec un prêtre*, dans la collection *Le fait accompli* nº 114-115, mai 1974.
- \_\_\_\_\_, « L'Écriture simplifiée ». En : *L'expériences continue*, 1995. *Revista de Avance*, 1927, 5, pp. 98-102.
- «Paul Nougé: pourquoi pas un centenaire? ». En: *Revista Beloeil*, 1997, 6: Universidad de Bolonia

- RUBIO NAVARRO, G. M., *Música y escritura el Alejo Carpentier*. Alicante: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1998.
- SÁNCHEZ, L. F., "Trascendencia poética". En: ARIAS, S. (coord.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Casa de las Américas. La Habana, 1977.
- SMOLDERS, O., *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*. Bruxelles: Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1995.
- TOUSSAINT, F., *Le surréalisme belge*. Bruxelles: Éditions Labor, 1986.
- VARGAS LLOSA, M., "Novela primitiva y novela de reacción en América Latina", 1991. Citado a través de MILLARES, 2004.

## **Variantes fonético-fonológicas del alemán estándar actual. Una propuesta metodológica para la integración de su enseñanza en la docencia del alemán como lengua extranjera**

RAFAEL LÓPEZ-CAMPOS BODINEAU  
*Universidad de Sevilla*  
*rafali@us.es*

Fecha de recepción: 23 de febrero de 2009

Fecha de aceptación: 30 de marzo de 2009

**Abstract:** As in other areas of the teaching of German as a foreign Language, the instruction of Phonetics and Phonology should be founded on a methodology that guarantees the progressive acquisition of student's knowledge. This paper studies the different phonetical and phonological aspects, and offers a proposal of a teaching planning for the instruction and acquisition of both disciplines in the university spectrum.

**Key words:** Phonetics, Phonology, Teaching of German as Foreign Language.

**Resumen:** Al igual que en otros ámbitos de la enseñanza del alemán como lengua extranjera, la docencia de la Fonética y la Fonología ha de estar fundamentada en una metodología que garantice la progresiva adquisición de conocimientos del alumno. El presente trabajo aborda las distintas variantes fonéticas y fonológicas del alemán, al tiempo que ofrece una propuesta de programación docente para la enseñanza y el aprendizaje de ambas disciplinas en el ámbito universitario.

**Palabras clave:** Fonética, Fonología, didáctica del alemán como lengua extranjera

### **Introducción**

Las primeras investigaciones en torno a la fonética como tal disciplina lingüística se remontan al siglo XIX, época en que tuvieron un primer gran auge, si bien el habla humana ya había sido objeto de estudio en la antigüedad desde un punto de vista tanto articulatorio como acústico. Especialmente digno de mención es el alfabeto fonético-consonántico desarrollado por los semitas occidentales (*Westsemiten*) en el 1500 a. C., o

bien el fonético-vocálico elaborado por los griegos. En este último sentido podemos destacar, igualmente, los estudios de Hipócrates, Aristóteles o Galen en torno a los órganos de la fonación y sus funciones, así como los de Aristoxenos de Tarent, quien investiga la voces “hablada” y “cantada”, o los de Dionisio de Halicarnaso, defensor de un *Quintintervall* en el habla.

En la Edad media y Barroco se mantienen las conclusiones obtenidas en la antigua Grecia, si bien son igualmente dignos de mención los estudios Leonardo da Vinci en torno a la laringe. Dos siglos más tarde surgen en Inglaterra y Francia numerosas aportaciones relacionadas con la fonética articuladora, de entre las que destacamos las elaboradas por J. Wallis (*Grammatica linguae anglicanae*, 1653), Ch. Cooper (*The English Teacher*, 1687), Ch. Butler (*English Grammar*, 1634), J. Steele (*Prosodia Rationalis*, 1775 - 79) y G de Cordemoy con su obra *Discours physique sur la parole* (1668).

El siglo XIX trae consigo un gran cambio en el curso de las investigaciones fonéticas, pues si hasta entonces tan sólo se hablaba de “letras” y su articulación, ahora -sobre todo a partir de los estudios de F. Popp en torno al sánscrito- empieza a surgir el concepto de “fono” (*Laut*). En este sentido es realizada una gran labor de investigación en torno a la acústica de los sonidos por parte de físicos y fisiólogos, lo cual hace que la fonética tome un rumbo eminentemente empírico. Véanse en este sentido aportaciones como las de E. W. Brücke (*Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute*, 1856), C. L. Merkel (*Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorgans*, 1857), H. Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 1863), H. Grassmann (*Über die physikalische Natur der Sprachlaute*, 1877), etc., o bien, igualmente, las de E. Sievers (*Grundzüge der Phonetik*, 1876), H. Sweet (*A Handbook of Phonetics*, 1877) y O. Jespersen (*Lehrbuch der Phonetik*). En esta época también fueron creadas numerosas asociaciones y círculos con el objetivo de profundizar en el estudio de la fonética articuladora. De entre ellas podemos destacar la *Association phonétique internationale* fundada por P. Passy (1886), cuyo órgano de difusión sería la revista anual *Le maître phonétique* (*Journal of the International Phonetic Association*, a partir de 1971).

La investigación desarrollada en esta época en torno a la fonética fue de tipo fundamentalmente instrumental, es decir basada en los ámbitos acústico y articulatorio, y, por tanto, con planteamientos estrictamente empíricos. Esto hizo que fueran inventados importantes aparatos

registradores de sonidos (*Registrierapparate*) como el *Tambourenregistrierapparate* empleado por E. J. Marey a partir de 1885, o bien el *Kymographion* creado por P. J. Rousselot.

Hoy en día la fonética se nos muestra como una ciencia sumamente heterogénea, por cuanto queda relacionada con campos de investigación de muy distinta naturaleza. Así distinguimos 1.) una fonética articulatoria, dedicada al estudio de la articulación de los distintos fonos, funcionamiento de los distintos órganos de la fonación (si bien ésta última es una cuestión igualmente importante para la fonología, en virtud de la relación entre los distintos procesos articulatorios y el tipo de rasgo definitorio y distintivo de cada fonema), etc., 2.) una fonética acústica, encargada del estudio de la señal como tal, vibraciones del aire, propiedades de la onda sonora, etc., 3.) una fonética auditiva, relacionada con la percepción de los sonidos (efectos producidos por la onda sonora sobre el aparato auditivo, procesos psicosomáticos derivados de la fonación, etc.)<sup>1</sup>, 4.) y una fonética suprasegmental centrada en el estudio acústico y articulatorio de las cadenas oracionales completas. KOHLER (1977: 22), en líneas generales, afirma:

“...der Gegenstand der Phonetik ist das Schallereignis der sprachlichen Kommunikation in allen seinen Aspekten, d.h. die Produktion, die Transmission und die Rezeption von Sprachschall einschließlich der psychologischen und soziologischen Voraussetzungen und der Kommunikationssituation zwischen Sprecher und Hörer, wobei sowohl symbol- als auch meßphonetische Betrachtungsweisen dieses Objekt prägen...”

La unidad fonética por antonomasia, el fono (simbolizado entre corchetes [ ]), es descrita o estudiada según las propiedades sustanciales y científicamente mesurables de los sonidos, siendo en este sentido imprescindible distinguirlo del grafema (simbolizado como < >), ya que no son pocos los grafemas, por ejemplo en lengua alemana, cuya pronunciación es llevada a cabo mediante la emisión de dos fonos. Véase, en lengua alemana, <z> = [ts] o <g> = [g] / [ç], etc.

---

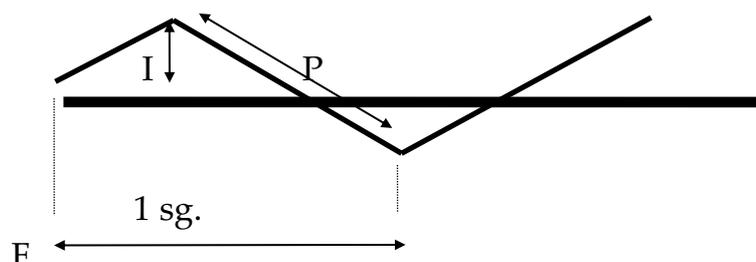
<sup>1</sup> Cabe destacar en este último sentido la vinculación de esta rama con la psicolingüística o neurolingüística.

Los fonos pueden quedar clasificados en base a distintos criterios, de entre los que destacamos los tres siguientes:

1. Clasificación Acústica. Atendiendo al tipo de onda que producen distinguimos fonos *generadores de oscilaciones periódicas* (vocales [i], [a], [l], [m], etc.), *generadores de oscilaciones aperiódicas* (las consonantes [s], [f], [p], etc.) y *generadores de combinaciones de oscilaciones periódicas y aperiódicas* (las consonantes [z], [v], [b], etc.).
2. Clasificación articulatoria. En este caso distinguimos *fonos vocálicos* y *consonánticos*, siendo en este sentido lo más importante a destacar la producción de los primeros -a diferencia de los segundos- sin ningún tipo de obstaculización articulatoria. También hemos de referirnos a las semivocales definidas por SCHUBIGER (1977: 44) como “...die ohne Behinderung artikulierten Laute [j], [w], etc., die wegen ihrer Kürze und geringen Schallfülle nicht zu den Vokalen gezählt werden...”. Desde un punto de vista igualmente articulatorio los fonos también pueden ser clasificados atendiendo a su punto y/o modo de articulación, sonoridad o no sonoridad, carácter abocinado o no abocinado, abierto o cerrado, etc., teniendo en este sentido una gran importancia la ordenación de los mismos propugnada por la API o *Association Phonétique Internationale* (IPA o *International Phonetic Association*).
3. Clasificación funcional. En esta ocasión hemos de considerar ante todo la función fónica dentro el ámbito silábico, siendo en este sentido posible distinguir entre *fonos integrantes de un núcleo silábico* (las vocales y determinadas consonantes, por ejemplo [m], [n], [l], etc.) y *fonos acompañantes del núcleo silábico* (semivocales y el resto de las consonantes).

### 1. La fonética acústica.

A la hora de abordar el estudio de la fonética acústica hemos de partir de los principios elementales de la generación de sonidos, según los cuales ésta es llevada a cabo mediante el contacto de un objeto A sobre otro B en reposo, siempre y cuando ambos se hallen en un medio apto para su transmisión. La onda sonora resultante muestra una propagación de 340 metros por segundo, presentando las siguientes partes fundamentales:



- El período (P) es amplitud completa de la onda
- El intervalo (I) sería la amplitud entre la posición de reposo de la onda y su punto más distante (amplitud de la oscilación)

- La frecuencia (F) viene dada por el número de períodos recorridos por segundo, o bien, en líneas generales, el número de oscilaciones por unidad de tiempo. La frecuencia se mide en vibraciones por segundo (*Schwingungen pro Sekunde*), quedando definida cada una de ellas como *hercio* (*Hertz*), o bien *cps* (*cycles per second*). La frecuencia más baja captable por el oído humano es de 20 Hz (20 vibraciones por segundo), y la más alta asciende a 20 000 Hz. en los jóvenes o 12 000 Hz. en los adultos mayores de 60 años. Un cuerpo productor de mil períodos vibra mil hercios o un kilohercio, de tal modo que la mayor o menor frecuencia en el hombre o mujer dependerá únicamente del grosor de las cuerdas vocales. En este sentido las masculinas son algo mayor (100 - 220 Hz) que las femeninas (200 - 450 Hz).<sup>2</sup>

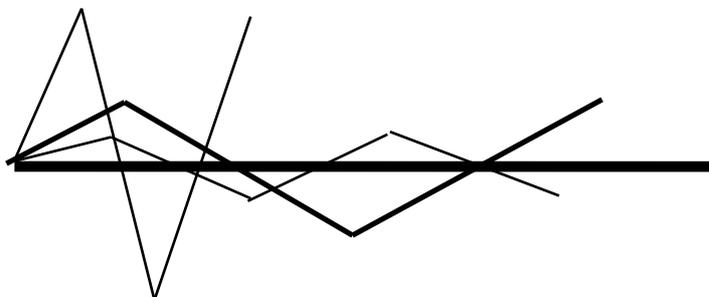
La onda sonora muestra las propiedades fundamentales de 1.) *tono*, relacionado con la frecuencia de vibración de las cuerdas vocales -a menos vibraciones, más gravedad-, 2.) *timbre*, relacionado con las propiedades de los elementos involucrados en la fonación, 3.) *intensidad*, relacionada con la amplitud de los intervalos -a menor amplitud, más intensidad<sup>3</sup>, 4.) y

<sup>2</sup> El hombre posee la capacidad de percibir entre 16.000 y 20.000 hercios, si bien esto no afecta especialmente al lenguaje, cuya producción oscila entre los 512 y 1624 hercios.

<sup>3</sup> La intensidad es medida en vatios por centímetros cuadrados, siendo la más reducida perceptible de  $10^{-16}$ . En el ámbito de la intensidad también se habla de volumen, cuya unidad de medida es el decibelio.

*duración*, relacionada con el tiempo necesario para la producción del sonido y su pronunciación.

En el recorrido de cualquier onda sonora obtenida mediante la fonación hay siempre una frecuencia fundamental (*Grundfrequenz*), la cual, a lo largo de su emisión, experimenta alguna modificación con la aparición de numerosas ondas secundarias (*Obertöne*).<sup>4</sup> Obsérvese.



Las ondas sonoras pueden ser clasificadas en periódicas y aperiódicas. Las primeras (*periodische oder armonische Schallwellen*) son producidas por vibraciones de igual duración e intervalo, mientras que las segundas (*aperiodische oder nicht-armonische Schallwellen*) se muestran como más confusas y incoherentes (los ruidos). Un ejemplo de estas últimas viene dado por la mayoría de las consonantes sordas, consideradas como simples ráfagas de aire. Al no producirse en estos casos ningún tipo de vibración en las cuerdas vocales, tampoco hay resonancia ni en la faringe, ni en las cavidades nasal y/u oral, quedando por tanto generado un ruido como otro cualquiera. Distinto es el caso de las consonantes sonoras, las cuales sí quedan integradas por ondas periódicas, si bien tan sólo en la primera

<sup>4</sup> Las ondas en general son clasificadas en sencillas / *einfache Schallwellen*, compuestas por una única vibración (un péndulo, un metrónomo, etc.), y complejas / *komplexen Schallwellen*, en aquellos casos en que se produce una múltiple oscilación (las cuerdas vocales en la fonación, etc.).

resonancia, ya que, tan pronto acceden a las cavidades superiores, son desfiguradas por la propia articulación del sonido.

Las cuerdas vocales y su vibración constituyen el punto generador del sonido (*Tonquelle*). En este órgano es producida una onda fundamental (*Grundfrequenz* o *Oberschwingungen*), a partir de la cual tiene lugar la formación de otras secundarias (*Obertöne* o *Nebentöne*) como resultado de la primera resonancia en la faringe, o bien de la segunda en la cavidad bucal.

El tipo de vibración de la onda y, por tanto, la generación de uno u otro tipo de frecuencia fundamental queda determinado por la posición de los elementos articulatorios, fundamentalmente en la segunda resonancia, resultando, en consecuencia, completamente distinto los *Klangspektren* de fonos como [a] y [i]. Así, en cada caso obtenemos una frecuencia diferente en base a los tres formantes fundamentales o puntos máximos de intensidad (*Höhepunkte*) reconocibles en cada imagen (SCHUBIGER, 1977: 26). La información de estos tres formantes puede ser resumida del siguiente modo:

Los formantes primarios muestran una clara relación con la apertura bucal, resultando en este sentido mayor la frecuencia correspondiente a las vocales abiertas. Véanse así, en este sentido, las siguientes proporciones:

[i]	240 - 480 Hz.
[e]	415 - 640 Hz.
<b>[É]</b>	590 - 770 Hz.
[a]	795 - 1140 Hz.
[Y]	660 - 830 Hz.
<b>[C]</b>	435 - 725 Hz.
[o]	415 - 600 Hz.
[u]	260 - 430 Hz.

Los formantes secundarios quedan vinculados con la posición de la lengua, de tal modo que cuanto más anterior y superior sea su disposición, mayor será la frecuencia (atendiendo este planteamiento las vocales podrían quedar jerarquizadas según el orden [i] > [e] > [a] > [o] > [u]). Véase igualmente:

[i]	1620 - 1920 Hz.
[e]	1595 - 1820 Hz.

<b>[É]</b>	1460 - 1815 Hz.
[a]	1260 - 1490 Hz.
[Y]	885 - 1025 Hz.
<b>[C]</b>	780 - 980 Hz.
[o]	695 - 910 Hz.
[u]	540 - 855 Hz.

Los formantes terceros reproducen el abocinamiento, resultando éste mucho mayor en aquellos casos en que hay una corta frecuencia.<sup>5</sup>

Como ya ha quedado expuesto, los resultados más interesantes obtenidos en el marco de la fonética acústica han sido logrados mediante la aplicación de aparatos e instrumentos de diverso tipo. De entre ellos vale la pena destacar aquí, para concluir, los empleados para captar el sonido como tal mediante algún tipo de anotación mecánica / *Schallsignalaufzeichnung*, tal como se procede en el ámbito de la *Oszillographie und Sonographie* (por ejemplo, a la hora de determinar la *Grundfrequenz* en las emisiones fónicas se recurre normalmente al denominado *Tonhöenschreiber*, o bien el *Pegelschreiber* diseñado para especificar la intensidad / *Schallintensität* de la onda sonora a partir de la media aritmética de las intensidades relativas.

## 2. La fonética articulatoria.

### 2.1. Los órganos de la fonación.

La articulación de los sonidos responde a un proceso muy complejo en el que se ven involucrados procedimientos somático-fisiológico de muy distinta naturaleza (respiración, etc.), por lo que a la hora de abordar este bloque en clase habremos de referirnos a los órganos de la fonación. Éstos han de ser clasificados en infraglóticos, glóticos y supraglóticos:

<sup>5</sup> Durante los últimos decenios se ha desarrollado un amplio campo de investigación centrado en el estudio de la fonética perceptiva / *Psychophonetik*, cuyo objeto es el estudio de la percepción de los sonidos y su consiguiente continuación nerviosa (el pionero de esta disciplina fue Eberhard Zwirners, quien la definió como *Phonometrie* en su libro *Grundfragen der Phonometrie*, publicado en 1936). Lo más importante de esta subdisciplina es la diferenciación entre percepción auditiva y decodificación mental. Así no son pocos quienes defienden que la estructura fónica de las señales es evocada en la forma de una imagen previamente almacenada en el recuerdo. Tan pronto se produce la percepción, la estructura fónica percibida es comparada con la ya existente, produciéndose en ese instante la adscripción de rasgos distintivos y, en consecuencia, la descodificación.

- Los órganos infraglóticos son *Zwerchfell, Brustkorb, Zwischenrippen, sonstige Atmungsmuskulatur, Lungen, Bronchien und Luftröhre*. De entre ellos debemos prestar una especial atención a los tres últimos por ser los más relevantes para la fonación. A los *pulmones* llega el aire exterior por un procedimiento activo de inspiración. Con este proceso es elasticada la capacidad de los pulmones mediante una dilatación del diafragma y una activación de toda la musculatura infrapulmonar. Tras la generación del aire, éste es expulsado a través de un correspondiente proceso de expiración, y es en este ámbito en el que tiene lugar la fonación. El carácter normalmente pasivo de la expiración pasa a ser activo en la fonación, y ello es debido a que la relajación de los pulmones y tórax es realizada no de un modo total, sino gradual y programado. Tras todo ello, el aire ya generado fluye por los bronquios accediendo a la tráquea y la laringe.
- Los órganos glóticos se encuentran en la *laringe*, una hoquedad integrada por los cartílagos fundamentales *Ringknorpel, Schildknorpel* y dos *Stellknorpel*, mediante los cuales son activadas las *cuerdas vocales* hacia sus diferentes posiciones. Éstas se hallan situadas horizontalmente con respecto a la tráquea y unidas a la nuez / *Adamsapfel*, y están compuestas por dos gruesos tendones fundamentales y un amplio número de cartílagos, así como por otros dos 'falsos' sin función fonadora alguna (estos últimos son denominadas *Taschenlippen* o *Taschenfalten*, por estar solapados tras los auténticos). La dimensión de las cuerdas vocales es de 2 a 2,4 cm. en el hombre y de 1,7 a 2 cm. en la mujer, siendo ésta la razón por la que el primero produce normalmente una fonación más grave.<sup>6</sup> El grado de tensión / *Spannungsgrad* de las cuerdas vocales puede ser ampliado mediante distintas contracciones musculares, siendo de este modo posible obtener una voz especialmente grave o aguda.

---

<sup>6</sup> Del mismo modo, el cambio de voz en el adolescente se debe únicamente a un crecimiento rápido y repentino de las mismas.

- Por último, los órganos supraglóticos quedan situados en la parte superior de la laringe, con la función primordial de articular y hacer resonar la onda ya generada. De entre ellos podemos destacar la faringe y los comprendidos en el interior de las cavidades bucal y nasal. El primero queda unido a la parte superior de la glotis, así como a la inferior del velo del paladar, presentando un acceso a la boca y otro a las fosas nasales. La cavidad nasal es igualmente importante, en este caso para la segunda resonancia. Pero de todos ellos el más relevante para la fonación es, sin duda alguna, la cavidad bucal, por cuanto en ella se hallan todos los órganos directamente articuladores de los sonidos (lengua, los dientes, el paladar, la úvula, etc.).

## 2.2. El proceso de la fonación

En lo relativo al proceso en sí de la fonación, hemos de destacar, en primer lugar, la laringe. En ella tiene lugar una primera articulación, por la que las cuerdas vocales son dispuestas en una u otra posición, según el fono que haya de ser generado. Este paso tiene una gran importancia, ya que en él quedan determinadas tres de las cuatro características acústicas de la onda (intensidad, tono y timbre), así como la sonoridad, carácter vocálico o consonántico del fono, etc. Véase:



Atem

od. stimmlose  
Laute



Hauch

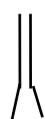


Stimmton

od. stimmhafte  
Laute



Kehlverschluss



Estudios Franco-Alemanes 1 (2009), 141-191



leises Flüstern

Bühnenflüstern

Tras esta primera articulación se produce una primera resonancia en la faringe, y, posteriormente, ya en las cavidades bucal y nasal, una segunda por la que la onda sonora deja de ser simple y pasa a ser compleja. Para finalizar tiene lugar una segunda articulación mediante la activación de los distintos miembros supraglóticos, los cuales actúan de manera simultánea engarzando los distintos fonos entre sí.<sup>7</sup> Ello hace que, según apliquemos uno u otro órgano articulatorio, queden generados fonos nasales / *nasale Laute* (< *Nasenraum*), labiales / *labiale Laute* (< *Lippen*), dentales / *dentale Laute* (< *Zähne*), alveolares / *alveolare Laute* (< *Alveolen*), palatales / *palatale Laute* (< *Palatum*), velares / *velare Laute* (< *Velum*), uvulares / *uvulare Laute* (< *Uvula*), orales / *orale Laute* (< *Mundraum*), apicales / *apikale Laute* (< *Apex*), dorsales / *dorsale Laute* (< *Dorsum*), faringales / *pharingale Laute* (< *Pharynx*), glotales / *glotale Laute* (< *Glottis*), etc.

Según todo este proceso son tres las posibilidades articulatorias en la fonación: vibración de las cuerdas vocales sin obstaculización (generación de vocales), vibración de las cuerdas vocales con obstaculización (generación de consonantes sonoras) y no vibración de las cuerdas vocales con obstaculización (generación de consonantes sordas).<sup>8</sup>

A lo largo del último siglo y medio la fonética articulatoria también se ha valido de numerosos instrumentos para el estudio de los órganos de la fonación y sus funciones. De entre ellos hemos de destacar el *Laryngoskop* o *Kehlkopfspiegel* empleado para la investigación de la laringe, cuerdas vocales y velo del paladar. Más posteriormente, ya en este siglo, apareció el

---

<sup>7</sup> Cada lengua tiene su propia articulación en la emisión de los sonidos. A ellos nos acostumbramos al acceder a nuestra lengua materna, de tal modo que, desde los primeros meses, vamos adecuando los movimientos de nuestros órganos de la fonación a sus características específicas.

<sup>8</sup> K. L. Pike estableció una distinción entre vocoide / *Vokoide* y contoide / *Kontoide*, relegando la diferenciación entre “consonantes” y “vocales” únicamente a la fonología.

*Endoskop*, un tubo alargado que permitía ver los órganos de la fonación. Otros fueron el *Stroboskop*, *Kymographion*, etc.<sup>9</sup> Sea como fuere, en la actualidad se recurre de modo prácticamente exclusivo a los Rayos X / *Röntgenaufnahmen* debido a la imagen tan fidedigna que ofrecen.

### 2.3. Los rasgos articulatorios

Los **vocales** / *Selbstlaute* se caracterizan por su sonoridad, oralidad o nasalidad, mayor o menor abocinamiento, grado de apertura y localización:

- a) Sonoridad. Las vocales son producidas mediante una segunda vibración en la cavidad bucal, por lo que todas son sonoras.
- b) Oralidad / nasalidad. La mayoría de las vocales son orales, ya que su producción es llevada a cabo mediante una expulsión oral del aire. No obstante no debemos excluir una cierta nasalización / *Vokalnasalisierung* en aquellos casos en que entran en contacto con los fonos consonánticos [m] [n] o **[ŋ]**, por ejemplo en *enge, Junge*, etc. (SCHUBIGER, 1977: 45).<sup>10</sup>
- c) Abocinamiento. Las vocales pueden ser clasificadas en abocinadas, si para su emisión es necesario un redondeamiento de los labios (**[ɔ]**, [o] y [u]), o bien en no abocinadas, en caso contrario ([i], [e], **[ɛ]**, [a] y **[ʏ]**).
- d) Grado de apertura. Este rasgo viene dado por el mayor o menor desplazamiento de la lengua hacia el paladar, dando ello como

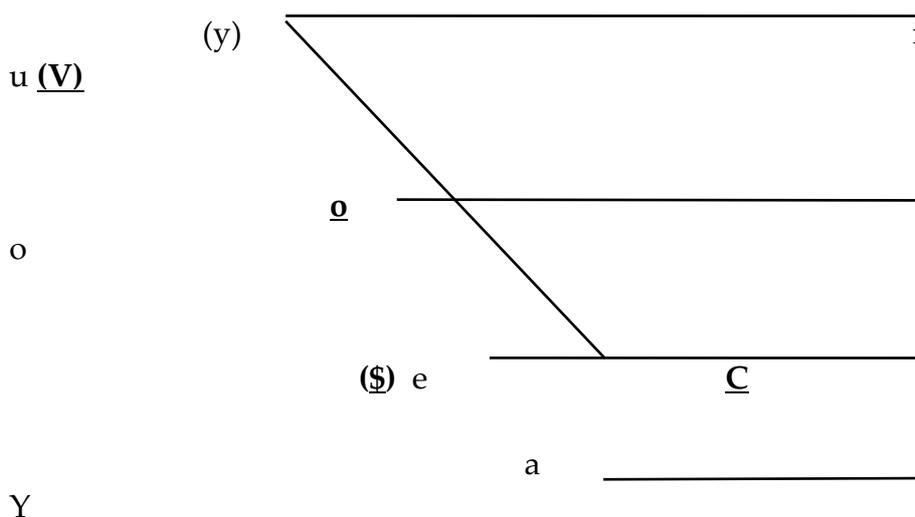
<sup>9</sup> En general se trata de procedimientos no únicamente aplicables a la investigación fonético-articulatoria, sino también a otras especialidades más recientes como la *Logopädie* o *Phoniatrie*.

<sup>10</sup> Esta nasalización es mucho más clara en fonos extranjeros como *campus*, etc., si bien también ha de quedar relacionada con algunas variedades de habla con un uso más descuidado de la lengua. Por ejemplo, en estos ámbitos no se cuida el desplazamiento superior del velo del paladar a la hora de pronunciar las vocales, predominando por tanto el carácter nasal de las mismas.

resultado la generación de vocales abiertas (<ä>, <a>) o cerradas (<i>, <ü>, <u>, <e>, <o>).<sup>11</sup>

- e) Localización. En esta ocasión distinguimos entre vocales anteriores (<i>, <e>, <a>) o posteriores (<o>, <u>), en base a la altura en que la lengua es desplazada hacia el paladar.

Según todo lo expuesto podemos determinar la existencia de ocho vocales cardinales / *Kardinalvokale* -al margen de las numerosas variaciones propias de cada lengua-, propugnadas por Daniel Jones como estereotipos básicos para cualquier investigación en el ámbito de las fonéticas acústica y articulatoria. Véase a este respecto la representación que hizo de las mismas en el siguiente trapecio:



Mediante esta representación queda expuesta la apertura (ejes verticales) y localización (ejes horizontales) de las vocales cardinales, si bien, como decimos, se trata de una exposición puramente simbólica, ya que son muchos más los fonos vocálicos articulables en las distintas lenguas y, en

<sup>11</sup> La mayor o menor apertura tiende a ser directamente proporcional a la mayor o menor brevedad de pronunciación.

consecuencia, representables en dicho trapecio.<sup>12</sup> A partir de esta esquematización advertimos una limitación de la lengua hacia sus cuatro extremos fundamentales (superior, inferior, posterior y anterior) a la hora de articular las diferentes vocales — más allá de los mismos, se pasaría a la formación de fonos contoides (consonánticos).<sup>13</sup>

Según todo lo expuesto hasta el momento, las vocales alemanas quedan definidas en base a los siguientes rasgos:

---

<sup>12</sup> Algunas de estas variaciones pueden quedar puestas de manifiesto mediante la aplicación de distintos signos en la transcripción. Así [˙] simboliza una centralización / *Zentralisierung* general, [˘] una especial anterioridad, [˚] una tendencia a la posterioridad, [D] una mayor apertura, y [C] una mayor oclusión.

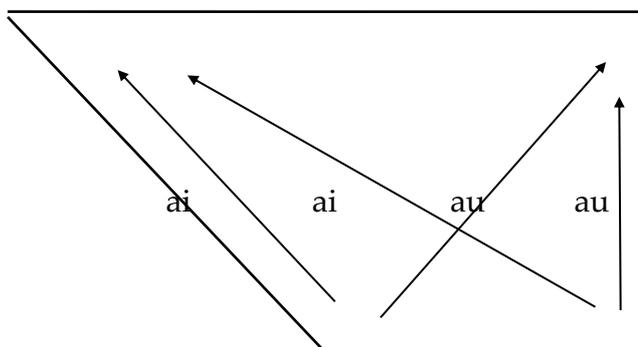
<sup>13</sup> Resulta muy difícil establecer la barrera de separación entre uno y otro tipo de fono, ya que es igualmente posible hablar de semivocales en aquellos casos en que hay algún tipo de rozamiento sin clara obstaculización.

Repr. fonét.	Ejempl.	Sonor	Oral.	aboc.	anter.	poster.	abiert	cerrad
		.					.	.
[a:]	<i>Nase</i>	+	+/-	-	+	-	+	-
[a]	<i>Abitur</i>	+	+/-	-	+	-	+	-
[a]	<i>Stadt</i>	+	+/-	-	+	-	+	-
[e:]	<i>nehme n</i>	+	+/-	-	+	-	-	+
[e]	<i>Melodie</i>	+	+/-	-	+	-	-	+
[É]	<i>treffen</i>	+	+/-	-	+	-	-	+
[&]	<i>Stimme</i>	+	+/-	-	+	-	-	+
[i:]	<i>Wiese</i>	+	+/-	-	+	-	-	+
[i]	<i>Juli</i>	+	+/-	-	+	-	-	+
[I]	<i>frisch</i>	+	+/-	-	+	-	-	+
[o:]	<i>Sohn</i>	+	+/-	+	-	+	+	-
[o]	<i>modern</i>	+	+/-	+	-	+	+	-
[C]	<i>Motte</i>	+	+/-	+	-	+	+	-
[u:]	<i>Muse</i>	+	+/-	+	-	+	+	-
[u]	<i>Pupille</i>	+	+/-	+	-	+	+	-
[V]	<i>Lust</i>	+	+/-	+	-	+	+	-
[Ë]	<i>Räder</i>	+	+/-	-	+	-	+	-
[É]	<i>Pädiatri e</i>	+	+/-	-	+	-	+	-
[É]	<i>Bälle</i>	+	+/-	-	+	-	+	-
[o:]	<i>Römer</i>	+	+/-	+	-	+	+	-
[o]	<i>Ökonom ie</i>	+	+/-	+	-	+	+	-
[S]	<i>löschen</i>	+	+/-	+	-	+	+	-
[y:]	<i>kühl</i>	+	+/-	+	-	+	-	+
[y]	<i>Labyrinth h</i>	+	+/-	+	-	+	-	+
[Y]	<i>füllen</i>	+	+/-	+	-	+	-	+

En el ámbito de este mismo tipo de articulación hemos de referirnos a las secuencias de vocales dentro de una misma sílaba (diptongos), estableciendo la siguiente distinción:

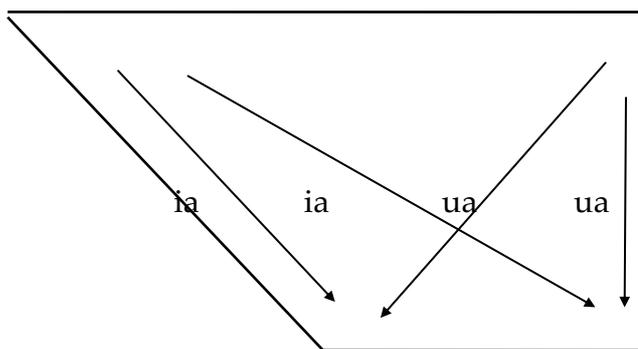
- a) *Fallende Diphthonge* o unión entre sílaba abierta y cerrada mediante un desplazamiento superior de la lengua (<ai>, <au> y <eu>).
- b) *Steigende Diphthonge* o unión entre sílaba cerrada y abierta mediante un desplazamiento inferior de la lengua (<ja> y <ua> en *ja*, *Quantität*, etc.).
- c) *Bedingt fallende Diphthonge* o unión entre sílaba abierta/cerrada y media mediante un desplazamiento de la lengua a su posición media (<ie> en *hier*, *italienisch*, etc.).<sup>14</sup>

#### Fallende Diphthonge

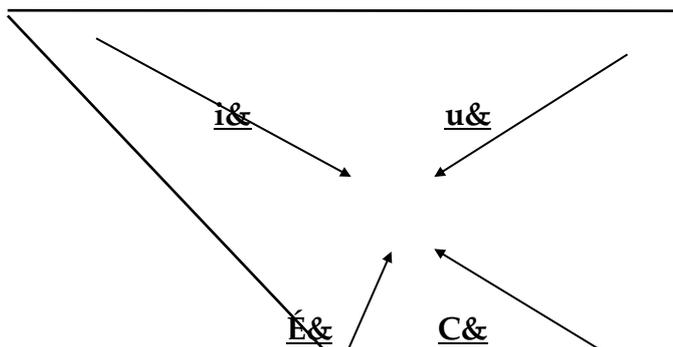


<sup>14</sup> En lo que se refiere estrictamente a la lengua alemana, hemos de mencionar también ciertos triptongos, integrados por una semivocal y dos vocales (*jauchzen*, etc.).

## Steigende Diphthonge



## Bedingt fallende Diphthonge



A partir de esta esquematización consideramos importante destacar el carácter *fallend* de los tres diptongos fundamentales de la lengua alemana, en este caso [ae], [ao] y **[Co]**, siendo digno de destacar la relativa apertura a la que tienden las segundas vocales.<sup>15</sup> Véase en este sentido sus correspondientes descripciones:

<sup>15</sup> En cualquiera de los mencionados es la primera de las dos vocales la que queda concebida como tónica / *Silbenträger*, por ser portadora del acento fundamental.

<ei>	= [ae]	stimmhaft / oral / ungerundet / offen-geschlossen /
<au>	= [ao]	stimmhaft / oral / ungerundet-gerundet / offen-geschlossen /
<eu>	= <b>[Co]</b>	stimmhaft / oral / gerundet / offen - geschlossen /

En relación con la articulación vocálica, también hemos de referirnos a las denominadas semivocales / *Aproximant* / *Halbvokale*, formadas mediante una mayor fricación o, incluso, oclusión a partir de las vocales cerradas. Véase [i] > [j] (ingl.: *young*) o [u] > [w] (al.: *Qualität*).

De otra parte, **las consonantes** se caracterizan por su sonoridad / *Sonorität*, aspiración / *Aspiration* / *Behauchung*, intensidad / *Stärke*, punto de articulación / *Artikulationsstelle* y modo de articulación / *Artikulationsart*:

- La sonoridad viene dada por la vibración de las cuerdas vocales en la emisión del fono, siendo posible distinguir entre consonantes sordas ([p], [t], [k], [s], **[ʃ]**, [x], [ç]) y sonoras ([b], [d], [g], [m], [n], **[ʒ]**, [l], **[ʒ]**, [z], [j], [r]).
- La aspiración tan sólo afecta a los fonos oclusivos sordos y queda determinada por la posición de los mismos en el lexema fundamental. Así, los consideraremos *aspirados* al ser pronunciados a comienzo o final de palabra, y *sonoros* en aquellos otros casos en que aparecen en las sílabas medias.
- La intensidad tiene que ver con la mayor o menor sonoridad de las consonantes, siendo posible vincular el carácter fuerte (consonantes *fortis*) con un cierto ensordecimiento, y el débil (consonante *lenis*) con la sonorización.<sup>16</sup>
- Atendiendo al punto de articulación las consonantes son clasificadas según el órgano en el que tiene lugar la obstrucción.

<sup>16</sup> Estos rasgos pueden ser tratados en ocasiones de modo mixto. Así en el caso de *Lappen* o *Latten* y *Lacken*, y debido a sus respectivas pronunciaciones como [pn], [tn] y [kn] hablamos de *nasale Plosive* o *Nasale Verschlusslaute*, lo cual ha de ser contemplado como un tipo de articulación secundaria. Del mismo modo ocurre con *Kittel* o *Adel* en lo referido a la designación *laterale Plosive*.

De este modo distinguimos las combinaciones *Oberlippe* - *Unterlippe* > *Lippenlaute* ([p], [b], [m]), *Unterlippe* - *Schneidezähne* > *Lippenzahnlaute* ([f], [v]), *Zähne* > *Zahnlaute* ([d], [t], [r]), *Vorderzunge* - *harter Gaumen* > *Vordergaumenlaute* ([j]), *Hinterzunge* - *weicher Gaumen* > *Hintergaumenlaute* ([k], [g]), *Zäpfchen* > *Zäpfchenlaute* ([ʀ]), *Simmritze* > *Stimmritzenlaut* ([h]).

- Por último, en lo relativo al modo de articulación, las consonantes quedan clasificadas atendiendo al tipo de obstrucción, siendo en este sentido posible distinguir seis variantes fundamentales:
  1. Oclusivas. El aire es momentáneamente detenido mediante una cierre bilabial ([p] y [b]), dental ([t] y [d]) o velar ([k] y [g]). La generación de todas ellas es llevada a cabo en tres fases bien diferenciadas: *Anglitt* o implosión mediante una oclusión de la boca, *Haltephase* o mantenimiento de dicha oclusión en los labios, y *Abglitt* o explosión.
  2. Nasales. La articulación de las nasales también tiene lugar mediante una obstaculización en los tres mismos puntos propios de las oclusivas -labial en [m], dental en [n] y gutural en [ŋ]-, si bien, en este caso, mediante un completo desplazamiento superior del velo del paladar, con la consiguiente desviación del aire hacia la cavidad nasal. También en este ámbito es posible constatar las tres fases antes mencionadas, si bien en estos casos, el *Abglitt* es disuelto más suavemente.
  3. Laterales. La generación de las laterales también es llevada a cabo mediante una oclusión, efectuada en esta ocasión con la parte central de la lengua -en posición dental-, de tal modo que el aire accede al exterior por ambos lados (SCHUBIGER, 1977: 76). Las laterales pueden ser transparentes / *hell* [l], en cuya emisión

la lengua es desplazada hacia el paladar, o bien opacas / *dunkel* [ɫ] con pronunciación en el velo del paladar (KOHLENER, 1977: 61).<sup>17</sup>

4. Fricativas. Las fricativas constituyen el grupo más numeroso y son formadas a partir de un estrechamiento de la lengua hacia algún otro miembro dentro de la cavidad bucal, siendo en este sentido posible distinguir los siguientes grupos fundamentales:

[f]	fricativa bilabial sorda.
[β]	fricativa bilabial sonora. <sup>18</sup>
[f]	fricativa labiodental sorda.
[v]	fricativa labiodental sonora
[θ]	fricativa dental sorda. <sup>19</sup>
[ð]	fricativa dental sonora. <sup>20</sup>
[s]	fricativa anteropalatal sorda
[z]	fricativa anteropalatal sonora
[ʃ]	fricativa palatoalveolar sorda
[ʒ]	fricativa palatoalveolar sonora
[ç]	fricativa palatal sorda
[j]	fricativa palatal sonora
[x]	fricativa posteropalatal sorda
[χ]	fricativa posteropalatal sonora. <sup>21</sup>

<sup>17</sup> En alemán es normalmente empleada la denominada "helles [ɫ]" (*Lust*, etc.), si bien existe una tendencia a pronunciarla como "dunkles [ɫ]" a final de palabra (*Milch*, *Holz*, etc.).

<sup>18</sup> En alemán se usa a veces como variante del fono [b], o también de los fonos [v] en *Qual* o *Schwester*, sobre todo en el sur de Alemania.

<sup>19</sup> Aplicable en castellano en vocablos como *cruz*, etc.

<sup>20</sup> Se emplea en castellano para vocablos como *todo*, o bien en inglés para *this*, *these*, etc.

5. Vibrantes. En lo referente a las vibrantes, podemos distinguir tres tipos (SCHUBIGER, 1977: 80) *vibrante anterior* o [r] / *vorderer o gerollter Zitterlaut* articulada mediante un desplazamiento de la lengua hacia el paladar con varias (“erre” española) o tan sólo una única (“ere” española) vibración, *vibrante posterior* o [R] / *hinterer Zitterlaut* generada mediante un acercamiento de la lengua hacia la úvula, y vibrante fricativa o [ʀ] / *hinterer Reibelaut*, articulada mediante una fricción con el velo del paladar.
  
6. Las glotales. Mucho se ha discutido acerca de la naturaleza de las glotales. Algunos la consideran como fricativa por resultar de un estrechamiento faringal, mientras que otros sostienen que su producción tiene lugar en la glotis propiamente dicha. De cualquier modo lo que es innegable es la distinción entre una sorda (fricativa glotal sorda o [h]) en vocablos alemanes como *Haus*, etc. y otra sonora (fricativa glotal sonora o [ɦ]) en vocablos ingleses como *behave*, *boyhood*, etc.

En relación con el punto de articulación hemos de referirnos igualmente a las africadas o secuencias de oclusiva con fricativa. Las variantes más importantes en lengua alemana son [ts], [tʃ], [ks], [pf] y [kx].

Según todo lo expuesto consideramos interesante establecer en clase caracterizaciones fónicas como las que indicamos a continuación:<sup>22</sup>

[p] (*Pate*): Verschlußlaut, Lippenlaut, stimmlos, stark, behaucht > Lippenverschlußlaut

[b] (*Bank*): Verschlußlaut, Lippenlaut, stimmhaft, schwach, unbehaucht > Lippenverschlußlaut

---

<sup>21</sup> No está disponible en alemán, pero sí en castellano, como variante de [g] en vocablos como *fuego*, etc.

<sup>22</sup> Para ello nos basamos en los signos fónicos del *Weltlautschriftvereins* (*International Phonetic Association*).

[t] (*Tante*): Verschlußlaut, Zahnlaut, stimmlos, stark, behaucht > Zahnverschlußlaut

[d] (*danke*): Verschlußlaut, Zahnlaut, stimmhaft, schwach, unbehaucht > Zahnverschlußlaut

[k] (*Käse*): Verschlußlaut, Hintergaumenlaut, stimmlos, stark, behaucht > Hintergaumenverschlußlaut

[g] (*Gnade*): Verschlußlaut, Hintergaumenlaut, stimmhaft, schwach, unbehaucht > Hintergaumenverschlußlaut

[m] (*Mund*): Nasenlaut, Lippenlaut, stimmhaft, schwach, unbehaucht > Lippennasenlaut

[n] (*Nase*): Nasenlaut, Zahnlaut, stimmhaft, schwach, unbehaucht > Zahnnasenlaut

[ŋ] (*Menge*): Nasenlaut, Hintergaumenlaut, stimmhaft, schwach, unbehaucht > Hintergaumennasenlaut<sup>23</sup>

#### 2.4. La segunda articulación

Igualmente importante en lengua alemana es la “segunda articulación”, referida a todos aquellos casos en que algún órgano ajeno al proceso de generación de un fono pasa a influir decisivamente en su producción. En este sentido, podemos destacar

- 1) La palatización o desplazamiento adicional de la lengua hacia el paladar -son muchas las consonantes que pueden ser

---

<sup>23</sup> Todas estas características fundamentales pueden mostrar algunos rasgos adicionales, de entre los que destacamos 1.) la dirección de emisión del aire, ya que puede haber algún fono generado no en exhalación / *in exhalatorischer Richtung*, sino en inhalación / *mit inhalatorischem pulmonalem Luftstrom*, por ejemplo el denominado “inhalatorisches ja” en lengua alemana, 2.) el tipo de fonación en virtud de la posición de las cuerdas vocales -flüstern, etc.-, 3.) la nasalización vocálica / *nasalierte Aussprache*, por ejemplo en lengua francesa, 4.) el carácter central o lateral de las consonantes, según el punto en que se produzca la obstaculización, etc.

modificadas de este modo, tal como se aprecia, por ejemplo, en torno a [k] en árabe; [g], [t] o [l] en ruso, etc.-.

- 2) La faringalización, en cuyo ámbito la parte más posterior de la lengua es desplazada ligeramente hacia la parte posterior de la cavidad bucal, produciéndose una obstaculización en el acceso a la misma (numerosos fonos consonánticos del árabe).
- 3) La nasalización, consistente en un brusco desplazamiento posterior de la lengua con el consiguiente desvío del aire hacia las fosas nasales.
- 4) La velarización de fonos como [l] en alemán en aquellos casos en que son generados mediante un desplazamiento superior añadido de la punta de la lengua.
- 5) La labialización o abocinamiento adicional de los labios, tal como se aprecia a partir de la fonación de [ʟ] en alemán; etc.

En relación también con la segunda articulación hemos de mencionar las distintas alteraciones surgidas de las confluencias entre fonos, por ejemplo 1.) entre oclusiva y nasal, en cuyo ámbito se produce una pérdida del *Abglitt* de la oclusiva y del *Anglitt* de la nasal mediante un desplazamiento de la oclusión hacia la parte inferior del velo del paladar y la consecuente exhalación del aire por las fosas nasales -*abmachen*, *Wildnis*, etc.-, 2.) entre oclusiva y lateral, por la que el final de la oclusión es lateralizado debido a su confluencia con el fono [l] (*Atlas*, *Adler*, etc.), o bien 3.) entre dos oclusivas, quedando siempre en estos casos la segunda asimilada por la primera (*enttäuschen*, etc.).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> También una gran importancia en el marco de la fonética articulatoria tienen determinadas alteraciones fónicas, completamente erróneas, las cuales son llevadas a cabo en virtud de la influencia fónica de algún morfema fundamental. Véase así, por ejemplo, los casos de *Fernassimilation*, según la cual la pronunciación de determinados fonos queda influenciada por la de otros dentro de su mismo morfema fundamental (distingase *progressive Fernassimilation* y *regressive Fernassimilation*), o bien la *Ferndissimilation*, relacionada con la sustitución de una consonante por otra para evitar reiteraciones (*cerebro* > \**celebro*, etc.).

También una gran importancia tienen las alteraciones surgidas a partir de la evolución de cada fono. Especialmente llamativos en este sentido, son los siguientes fenómenos:

- La formación de *nasale y laterale Plosive* a final de palabra mediante la pérdida de la [ɛ] interconsonántica. Véase así la pronunciación de *Lappen*, *Lacken* o *Latten* como [pn], [tn] y [kn], o bien la de *Adel* y *Kittel* como [dl] y [tl].
- La formación de *Sproßkkonsonanten* en aquellos casos en que es intercalado un fono consonántico para facilitar la pronunciación de determinados morfemas fundamentales (*öffentlich* > *öffentlich*, *eigentlich* > *eigentlich*, *jeman* > *jemand*). También es posible, asimismo, la formación de *Sproßvokale* (*arbeit-te* > *arbeit-e-te*, etc.).
- La formación de asimilaciones tanto como completas (desaparición de [d] ante [t] en *Stadt*) como parciales, en cuyo ámbito tan sólo algunos de los rasgos distintivos de un fono influyen sobre el otro (*progressive* o *verweilende Assimilation* de la bilabialidad en la pronunciación de *haben* como [habm], o bien *regressive Assimilation* de ese mismo rasgo en la pronunciación de *einmal* como [aimma:l])
- La formación de asimilaciones dobles en aquellos casos en que un fono es asimilado tanto por su anterior como por su posterior (*nebenbei* > [nebmbei]), o bien recíprocas al influirse dos fonos de manera mutua (*Fisch* < *fisk*).
- La formación de inversiones o *Kontaktmetathesen*, mediante las cuales los fonos [l] y/o [r] alteran su localización con algún otro (*ter* > *tres*, *pleumon* > *pulmon*, etc.).
- La formación de disimilaciones con la idea de llevar a cabo una pronunciación más transparente. Véase en este sentido, en relación con la lengua alemana, la fonación africada de las secuencias [ç] y [s] en vocablos como *sechs* o *wächst*.

- La formación de asimilaciones adicionales o *Fernassimilationen* en aquellos casos en que un fono actúa sobre otro sin que exista ningún tipo de contacto. Obsérvese en este caso el modo en que [i] influye en la aparición del *Umlaut* dentro del alto alemán nuevo (*gesti* > *Gäste*, *guoti* > *Güte*, *lochir* > *Löcher*, etc.). Igualmente dignas de destacar son las disimilaciones adicionales / *Ferndissimilationen* (lat.: *arbor* > cast.: *árbol*, ahdt.: *chlofalouh* > nhdt.: *Knoblauch*, etc.).
- La formación de Haplogías / *Haploggien* en aquellos casos en que una de dos sílabas idénticas es suprimida por comodidad articuladora: *Wandererin* > *Wanderin*
- La formación de *Fernmetathese* al alterarse, por comodidad articuladora, la distribución silábica de un morfema fundamental (*periculus* > *peligro*, *handelen* - *handeln*, *dunkeles* > *dunkles*).

En lo que concierne a la articulación secundaria no debemos dejar de mencionar las variantes regionales más importantes de la lengua alemana, de entre las que destacamos tendencias como 1.) la oclusión vocálica propia de Turingia, por ejemplo [a] > [o] (A-Verdumpfung) en *hat*, etc., [e] > [i] en *nehmen*, *werden*, etc., [o] > [u] en *Lob*, etc., 2.) la apertura vocálica del Este en general, por ejemplo [e] > [ä] en *Dresden*, *Leipzig*; [e] > [a] en *fertig*, *werden*, etc., [i] > [e] en *mit*, etc., [u] > [o] en *und*, *Burg*, etc., 3.) la aspiración consonántica propia de Baviera, por ejemplo [klaen] > [k<sup>h</sup>laen], etc., 4.) el ensordecimiento a oclusivas de determinadas fricativas sordas, por ejemplo *essen* > [edn], *sitzen* > [zidn], etc., 5.) la sonorización de oclusivas, por ejemplo *Kind* > [gint], *Kalt* > [galt], etc., 6.) la pérdida de oclusivas en las africadas, por ejemplo *Pfund* > [funt] / [fund], *Pferd* > [fert] o [ferd], *Zeit* > [saet] / [saed], o bien de ciertas fricativas, por ejemplo *Kopf* > [Kop] / [Kob], 7.) la fricativización propia de Este, por ejemplo [g] > [j] en *gut* > [jud] o *gegessen* > [jejesen], [g] > [ç] en *Geist* > [çaesd], [g] > [x] en *taugt* > [taoxt], 8.) la fricativización del Oeste, por ejemplo [g] > [ç] en *Weg* > [weç], *Berg* > [berç], *erkündigt* > [erkyndiçt] o *wichtig* > [wiçtiç], 9.) la oclusivización de determinadas fricativas, por ejemplo [ç] > [k] en *ich* > [Ik], o bien 10.) la palatización en general, por ejemplo [s] > [ʃ] en *weist du?* > [væʃt] du).

En el ámbito de la fonética articulatoria no han sido pocos los aparatos e instrumentos aplicados para la investigación. Especialmente dignos de destacar resultan los destinados a registrar los procesos fisiológicos originados por la emisión y/o recepción fónica, por ejemplo los empleados en *Elektromyographie*. Todos ellos están basados en la aplicación de electrodos / *Oberflächen- und Nadelelektroden* para adquirir un perfecto conocimiento del grado de tensión muscular en cada una de las emisiones. En segundo lugar podemos mencionar el denominado *elektrischer Druckwandler*. Se trata en este caso de un conducto con una pequeña ampolla en el extremo, el cual, al ser introducido por la nariz y acceder hasta las vías respiratorias, revela toda la información relativa a la presión subglotal / *subglottaler Luftdruck*. También dignos de mención son los denominados *mechanische Drucksensoren* con la función primordial de informar acerca de la presión a que son sometidos los diversos órganos de la articulación (lengua, labios, etc.).

Igualmente importantes son los empleados en *Pneumotachographie*, con el objetivo de registrar el volumen de aire expulsado tanto por la boca como por la nariz (en estos casos se suele aplicar una mascarilla con tubos auxiliares, los cuales, al acceder el aire al exterior, indican la fuerza con la que éste es impulsado), o bien en *Elektroglottographie*, en cuyo ámbito es investigada toda la información concerniente a la glotis y cuerdas vocales. En este último caso son empleados los denominados *Elektroglottographen* o *Laryngographen*, integrados por electrodos dispuestos en la parte exterior de la garganta a la altura de las cuerdas vocales para revelar cualquier información requerida en este sentido, o bien el *photoelektrische Glottograph*, empleado para medir la apertura de la glotis o *Glottisöffnung*.

A todo esto hay que añadir los numerosos aparatos relacionados 1.) con la *Röntgencinematographie*, cuyo objetivo es el estudio de los movimientos del *Ansatzrohr*; 2.) con la *Hochgeschwindigkeitsphotographie* con la tarea de analizar el tipo y número de vibraciones efectuadas por los labios durante la fonación; 3.) o bien con la *Elektropalatographie*, encargada de registrar los puntos exactos en que se produce la articulación del paladar.

Por último, en lo relativo al ámbito puramente articulatorio también hemos de referirnos a la pronunciación escénica alemana / *deutsche Bühnensprache*, desarrollada a partir del siglo XVIII. Lo más relevante de esta pronunciación es su identificación en los últimos doscientos años con la

*deutsche Hochlautung* por antonomasia por parte de importantes figuras como Klopstock (*Fragmenten über Sprache und Dichtkunst*, 1780), o bien Goethe (*Regeln für Schauspieler*, 1803). Véase, en relación con éste último, la cita recogida por KOHLER (1995: 28):

“...wenn mitten in einer tragischen Rede sich ein Provinzialismus eindringt, so wird die schönste Dichtung verunstaltet und das Gehör des Zuschauers beleidigt. Daher ist das Erste und Notwendigste für den sich bildenden Schauspieler, daß er sich von allen Fehlern des Dialekts befreie und eine vollständige reine Aussprache er erlangen suchte. Kein Provinzialismus taugt auf die Bühne. Dort herrsche nur die reine deutsche Mundart, wie sie durch Geschmack, Kunst und Wissenschaft ausgebildet und verfeinert worden...”.

La *Bühnendeutsch* va más allá de cualquier variante dialectal, coloquial, etc. en particular, tratándose de una pronunciación plenamente identificada con el escenario (tratamiento de la [r] como *Zungenspitze-R*, etc.). Sus cánones han sido establecidos de un modo puramente convencional, tal como se desprende de decretos como el promulgado por el Graf Bolko von Hochberg en 1887 (*Zur erzielung einer einheitlichen richtigen Aussprache des Konsonanten g auf den königlichen Bühnen*). Un gran impulsor para la creación de una *Bühnenaussprache* fue, igualmente, T. Siebs con su obra *Deutsche Bühnenaussprache* (1898). Se trata en este caso del texto de unas conferencias celebradas ese mismo año bajo el patrocinio del *Deutscher Bühnenverein*. A esta primera versión siguieron otras como la titulada *Deutsche Bühnenaussprache - Hochsprache*, tras las conferencias de 1908 y 1922. En 1957 aparece una nueva edición revisada por de Boor y Diels bajo el título *Siebs Deutsche Hochsprache - Bühnensprache* y más tarde, a partir de 1969, *Siebs deutsche Aussprache*.

Más aceptación que la *Bühnenaussprache* tuvo desde el principio la denominada *deutsche Hochlautung*. En este caso se trata, igualmente, de una pronunciación libre de influencias dialectales o coloquiales, si bien en esta ocasión con una mayor repercusión en el ciudadano medio. El primer intento serio para implantarla fue realizado a finales de los cincuenta a través de los medios de comunicación (*Nachrichtensendungen*, etc.). Para ello se trató de imponer la sonorización de la [s], las aspiraciones inicial y media,

la realización de la [ɛ] final, la correcta pronunciación de las vocales medias, [r], vocales breves cerradas y la aspiración de las plosivas. Con la Hochlautung se buscaba una pronunciación correcta y cuidada al margen de toda tendencia coloquial, familiar o regional, y, con ese fin, es editado el *Wörterbuch der deutschen Aussprache (WDA)* en Leipzig (1964). En la introducción del mismo es expuesto el concepto de *Hochlautung* del siguiente modo (KOHLER, 1995: 37):

“...Als allgemeine deutsche Hochlautung wird die Form der Lautung bezeichnet, die sich für die Hochsprache, wie sie beispielsweise in der deutschen Literatur der Gegenwart ihren schriftlichen und in den Nachrichtensendungen des Rundfunks ihren mündlichen Ausdruck findet, als angemessen herausgebildet hat. Sie verfügt mit der Hochsprache über einen umfassenden Geltungsbereich und ist daher die allgemeingültige Aussprache, die von jedem verstanden und realisiert werden kann. Damit grenzt sie sich sowohl gegen die Mundart als auch gegen die Umgangssprache ab: bei beiden ist der Geltungsbereich, wenn auch auf unterschiedliche Weise, eingeschränkt...”

### 2.5. La transcripción fonética.

Durante buena parte de la historia la morfología y, en consecuencia, la ortografía no sólo del alemán sino de la mayor parte de las lenguas europeas se han visto alteradas en cortos espacios de tiempo. Fue tan sólo la aparición de la imprenta / *Buchdruckerkunst* y de las primeras gramáticas lo que facilitó el desarrollo de una cierta unitariedad de criterios, estableciéndose igualmente a partir de ese momento una identificación entre grafía y pronunciación. Debido a la existencia de lenguas en las que dicha identificación no es ni mucho menos tan clara (inglés, francés, etc.), así como a la imposibilidad -pese a no pocos intentos llevados a cabo a lo largo de la historia- de alterar la ortografía en estas últimas para adaptarla a la nueva situación, fueron muchos los lingüistas y filósofos que ya en los siglos XVII y XVIII (Descartes, etc.) abogaron por la elaboración de un código convencional mediante el cual pudiera quedar representada la fonación de cada sonido articulado.

Uno de los primeros nombres que más nos llama la atención es A. M. Bell, quien en su libro *Visible Speech* describe la situación de los órganos articulatorios con la idea de desarrollar un método de transcripción. Jespersen, algo más tarde, propuso un sistema algo complejo basado en fórmulas matemáticas y, por fin, K. Rousellot-Gilliéron, J. Jaberg, G. Jud, e I. Ascoli propugnaron los primeros alfabetos. El método definitivo fue presentado por el *Weltlautschriftverein* (International Phonetic Association o IPA) en 1880, aunque tampoco ha estado exento de modificaciones a lo largo del presente siglo. Se trata de un código integrado por los grafemas incluidos en los alfabetos latino minúsculo / *lateinisches Minuskelalphabet* y griego, así como por determinadas variaciones a partir de caracteres ya convencionalizados.

En lo que se refiere a la didáctica de la transcripción, consideramos imprescindible proceder de un modo lento y paulatino -quizá dedicándole todos los días diez minutos o un cuarto de hora al final de clase-, debido a la necesidad en primer y segundo curso de Filología Alemana, no únicamente de “dictar” palabras para que el estudiante las transcriba correctamente, sino también de exponer los fundamentos fonológico-morfológicos que rigen la transcripción. Creemos que cualquier otro procedimiento, por ejemplo concentrar el estudio completo de la transcripción en dos o tres semanas, podría resultar contraproducente, en la medida en que el estudiante / estudioso correría un grave peligro de mezclar y confundir algunos de sus principios más elementales.

Nos guiaremos en todo momento por la dinámica seguida en alguno de los manuales más comunes, por ejemplo el ya mencionado de MARTENS / MARTENS (1985), en el que la transcripción es abordada a partir de las categorías fónicas de más frecuente aparición para terminar con las menos productivas. Esto quiere decir que, en nuestro caso, analizaremos en primer lugar la transcripción de las vocales, y en segundo lugar la de las consonantes, comenzando por las oclusivas para terminar con las de menor aparición, esto es, las vibrantes, o bien las laterales.

En lo que se refiere a la transcripción de las vocales, procederemos una por una exponiendo de la mano de numerosos ejemplos las representaciones fónicas de cada una de ellas. En este sentido, y dado que en lengua alemana todas las vocales han de ser clasificadas en virtud de un mismo sistema -vocal larga, semilarga y corta-, creemos que puede resultar útil establecer

paralelismos entre todas ellas para que el estudiante / estudioso asimile no sólo la transcripción, sino también una correcta pronunciación de las mismas. Para ello lo más importante a considerar en todo momento será la acentuación o no de cada vocal determinada, con la idea de considerarlas largas-breves (vocales radicales de vocablos como *mahnen, leben, Klotz, putzen, Mann*, etc.), o bien semibreves. Véase en este último caso la pronunciación de las vocales átonas correspondientes a, por ejemplo, *Idealismus, Realität*, etc.

Según todo esto, los fonos [a:], [e:], [i:], [o:], [u:], [Ë], [ö] y [y] son aplicados en todos aquellos casos en que en vocal acentuada es seguida por una vocal duplicada, una única consonante, o bien la glotal /h/:

[a:] *malen, magen, Nase, Laden, Wagen, Schaf, fahren, Rahm, Hahn, Jahr, Gefahr, Haare, Paar, paar*, etc.

[e:] *Nebel, neben, legen, heben, Leder, regen, Segel, weben, Wesen, Besen, Café, Kegel, wem, wen, Mehl, Weh, flehen, stehen, gehen, See, Schnee, Fee, Beet*, etc.<sup>25</sup>

[i:] *Musik, kritisch, Stil, Tiger, Igel, antik, zivil, mir, dir*, etc.<sup>26</sup>

[o:] *Monat, Montag, Not, Lob, rom, Boden, wohl, roh, froh, ohne, Moos, Moor*, etc.

[u:] *Muse, vermuten, Nudel, lügen, Lupe, rufen, Kuh, Huhn, Mur, nur, flur, stur, Kur*, etc.<sup>27</sup>

[Ë]: *Jäger, Häfen, Käse, allmählich, ernähren, Nähte, gefährlich, Fährte*, etc.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Véanse en este sentido, igualmente, las terminaciones francesas en *-er* y *-et* de *Souper, Bankier, Atelier, Hotelier, Portier, Filet, Couplet*, etc. así como los vocablos *Efeu, Baby, Creme*.

<sup>26</sup> Véase en este sentido igualmente la aplicación de [i:] a partir de la secuencia <ie>, tal como se aprecia en *Miene, Mieder, niemand, Niese, liegen, Lied, Fieber*, etc., así como a partir de los anglicismos *Beefsteak, Jeep, Meeting, Teenager, Beat, Team*, etc.

<sup>27</sup> Véase en este caso igualmente los anglicismos *Boom, Swimming-Pool, Route, Coup, Nougat*, etc., o bien las terminaciones *-mut, -tum, -hut* en *Langmut, Wehmut, Demut, vorhut, Nachhut, Bistum, Rittertum*, etc.

<sup>28</sup> Véanse igualmente los anglicismos *Trainer, Training, Mayonnaise, fair, Airbus*, etc.

[o:]: *Möwe, Möbel, Römer, schön, löten, böse, Löhne, versöhnen, gewöhnlich, Föhn, Föhre, höhnen, Föhr, Förde, Stör, Störfunk, Hörsaal, Hörspiel, Gehör, etc.*<sup>29</sup>

[y:]: *müde, lügen, Flügel, Güte, Wüste, wütend, Mühle, mühsam, rühmen, Gebühr, Stühle, Geschwür, Tür, spürbar, etc.*<sup>30</sup>

A todo esto hay que añadir 1.) la pronunciación propia de las terminaciones -nam, -sam, -bar, -sal, -ian, -at, -an, -ar, tal como se aprecia en *Leichnam, gleichsam, ratsam, achtsam, zahlbar, nachbar, denkbar, Schicksal, Trübsal, Heirat, Heimat, Sultan, Singular, Monat, Pelikan, etc.*, 2.) aquellos otros casos en que aparecen seguidas por <ß> no alterable mediante conjugación o declinación a <ss>, por ejemplo *Maß, stoßen, Schoß, mäßig, Muße, müßig, süß, büßen, etc.*, o bien 3.) ciertas secuencias de vibrante con alguna otra consonante, por ejemplo *Märchen, Gebärde, bärtig, zärtlich, etc.*

Del mismo modo, las semibreves [a] [e], [i], [o], [u], **[É]**, **[o]** y [y] son aplicadas en sílaba no acentuada, tal como se aprecia a partir de los vocablos que indicamos a continuación:

[a] *Realität, Idealismus, dramatisch, Fatalismus, Nasalität, Piraterie, satanisch, Europa, Kuba, Jena, Fulda, Jura, Ursula, Drama, Eva, Thema, prima, etc.* Véase en relación con estos vocablos, la conveniencia de transcribir simultáneamente pares de vocablos del tipo *real - Realität, ideal - Idealismus, Drama - dramatisch, fatal - Fatalismus, nasal - Nasalität, Pirat - Piraterie, Satan - satanisch, etc.*

[e] *Idealismus, Metronom, Parallelität, Meteorologie, Medizin, Melodie, Republik, Theorie, Referat, Demokratie, Elefant, degradieren, Detektiv, definieren, etc.* Véanse igualmente los pares *Idee - Idealismus, Metrum - Metronom, Parallele - Parallelität, Meteor - Meteorologie, etc.*

[i] *musikalisch, Physikalisch, Juni, Juli, Idee, direkt, individuell, Indikativ, Konjunktiv, Substantiv, Adjektiv, Nominativ, kolonial, Filiale, Sozialist, Patriot, Antiquariat, Biologie, Familie, Nation, Funktion, etc.*

<sup>29</sup> Véanse en este sentido los galicismos *Milieu, Amateur, Inspekteur, Friseur, Masseur, etc.*

<sup>30</sup> Véase en este caso, igualmente, la pronunciación de <y>, así como la de determinados galicismos, por ejemplo *Lyrik, typisch, Zyklus, anonym, Menü, etc.*

Compárense, una vez más, los pares *Musik - musikalisch, Physik - physikalisch, Stil - stilistisch, Fabrik - Fabrikant, Maschine - maschinell, China - Chinin, stabil - Stabilität, infantil - Infantilität, steril - Sterilität, antik - Antiquar*, etc.

[o] *posieren, probieren, europäisch, katastrophal, Foto, Kino, Auto, Dozent, kopieren, Poesie, Tomate, Johannes, Apotheke, Prozeß*, etc. Véanse igualmente los pares *Pose - posieren, Probe - probieren, Biologe - Biologie, Zoologe - Zoologie, Anatom - Anatomie, Funktion - funktionieren*, etc.

[u] *Musik, Duett*, etc.

[É] *trainieren, Pädagogik, Pädiatrie, Präposition*, etc.

[o] *Komödiant, ökonomisch, Ökonomie, Diözese, möbliert*, etc. Véanse asimismo los pares *Komödie - Komödiant, Pasteur - pasteurisieren*, etc.

[y] *Mythologie, Büro, Püree, Dynamik, Zypresse, Dynastie*, etc. Véanse igualmente los pares *Mythos - Mythologie, Lyrik - Lyrismen, zynisch - Zynismus, anonym - anonymität, Nuance, Kommuniqué*, etc.

Por último, las breves [a], [É], [I], [Cl], [V], [É], [S] y [Y] resultan productivas ante doble consonante, tal como se aprecia a partir de los vocablos que indicamos a continuación:

[a] *Mann, Mast, napf, Land, lang, Rand, Rasse, rasch, Wald, Salz, tanken, tapfer, spalten, danken, halten*, etc.<sup>31</sup>

[É] *merken, März, lernen, Werk, fertig, Scherz, Scherben, Schmerz, Herz, nett, Nest, lecken, rennen, spenden, senden, schenken, empor, Empörung*,

<sup>31</sup> Véanse en este sentido excepciones del tipo *Watsche, Bratsche*, etc.

*Empfang, empfehlen, entgiften, entgleisen, entzücken, entkräften, enthüllen, etc.*<sup>32</sup>

[I] *Minna, Mittag, Nixe, singen, binden, etc.*<sup>33</sup>

[C] *Molle, Most, Locke, Rock, Rost, Stoff, stolz, Sockel, Schornstein, Spott, Sorge, Wolke, etc.*

[V] *Mund, Luft, Schlucht, Flucht, Muster, munter, Tunke, Tulpe, Zunge, etc.*<sup>34</sup>

[É] *März, Gesänge, Stämme, Gänse, etc.*

[S] *Möller, Söldner, Hölzer, völlig, spöttisch, Stöpsel, etc.*

[V] *Münze, müssen, Mücke, Lüfte, stützen, rütteln, wünschen, fünf, füllen, schützen, pünktlich, Pfütze, günstig, bücken, hüpfen, Bündel, etc.*<sup>35</sup>

En relación con las vocales breves, hemos de añadir además 1.) su productividad en determinados monosílabos, por ejemplo *ab, an, etc.*, 2.) la aplicación que, en ocasiones, muestran ante [ɫ] y [x], tal como se aprecia en *lachen, machen, rasch, waschen, Rechen, Rachen, mich, ich, Loch, Muschel, Tusche, Busch, Groschen, löschen, röcheln, etc.*, 3.) ante vibrante seguida de consonante, por ejemplo en *Mark, warnen, warten, schnarschen, Farbe, Spargel, starr, stark, start, arm, Armut, Armee, Arznei, merken, März, lernen, Werk, fertig, Scherz, Scherben, Schmerz, Mord, Nord, Wort, fort, Sport, dort, Hort, Dorn, Zorn, Furcht, Wurf, Wurm, Sturz, Burg, Durst, Mörtel, Körper, etc.*<sup>36</sup>, 4.) o bien, por último, ante <ß> en aquellos casos en que ésta se puede ver alterada a <ss>, por ejemplo en *Riß, etc.*

<sup>32</sup> Véase en este sentido los anglicismos *Camping, Brandy, match, Gag, Handikap, Happy-End, Hapening, Kidnapper, etc.*, o bien igualmente los preverbios *ver-, er-, zer-* y *her-* en *Vermögen, Vernunft, verlassen, versichern, verwalten, etc.*

<sup>33</sup> Véanse igualmente las terminaciones *ig, -lich, -nis, -in* en *billig, bissig, hinderlich, winterlich, Ärgeris, Lehrerin, etc.*

<sup>34</sup> Véase en este sentido los prefijos *um-, un-* o *ur-* en *unumwunden, Unfug, Urwald, etc.*

<sup>35</sup> Véase igualmente a partir de <y>, *Syntax, düngen, Gymnastik, Ypsilon, Küste, etc.*

<sup>36</sup> Compárese con la aplicación de [a:] en *Art, artig, Bart, etc.*, de [e:] en *Herd, Wert, Herde, Erde, Werden, etc.*

Hemos de señalar igualmente el caso de **[&]**, productiva 1.) en sílaba abierta Name, Sonne, Tanne, Zange, Zunge, Wolle, Wille, Welle, Lehre, Löwe, Nase, Hose, Stufe, etc., 2.) en las terminaciones -en, -el, -em, -er -nähen, fliehen, ziehen, Frauen, Namen, lehnen, die lebenden, fliegenden, Mangel, Gabel, Vögel, etc.-, 3.) en preverbios como be o ge: -bemalen, bemuttern, bemitleiden, benehmen, beneiden, beladen, beleuchten, Gemeinde, genau, Gelenk, gelingen, Gerede, etc.-, 4.) o bien en las terminaciones -eln y -ern -sammeln, handeln, regeln, wechseln, etc. jammern, erinnern, liefern, etc.-.

Una especial atención requieren también los disptongos, concretamente, la transcripción [ae] para las secuencias <ei>, <ai> e<ay> (*meinen, Main, Meister, Leine, Leib, laub, Kaiser, Haydn,, Bayreuth, Bayern*, etc.), [ao] para < au > o <ou> (*Maulbeeren, Maurer, muser, ganau, laufen, lauschen, Laub, Augenbraue, Foul, Couch. Layout, Outsider, Clown, Cowboy, Brouning*, etc.) y **[Cy]** para <äu> o <eu> (*Mäuse, Meuterei, Neugier, Läufer, räuchern, leugnen, Feuer, Beutel, beugen, Teufel, Deutsch*, etc.).

En lo que se refiere a las consonantes, abordaremos en una primera vista la trascripción de todas las disponibles en lengua alemana sin considerar ningún tipo de variación fónica en el ámbito de cada una de ellas. Una vez asimilado este ejercicio, se tratará la trascripción de las distintas variantes a nivel tanto estándar como dialectal o secundario. Véase en este sentido las siguientes correspondencias:

Transcr.	Local. / Secuencia graf.	Ejemplos
[h]	<h> (comienzo de palabra o sílaba)	<i>Hahn, hafen, halt, Hefe, heben, Henne, häßlich, Hilfe, behalten, Gehalt, geheim, enthalten, Inhaber, etc</i>
[m]	<m> / <mm>	
[n]	<n>	<i>Nacht, Nebel, Norden, Nutzen, Knie, etc.</i>
<b>[Q]</b>	<ng>	<i>Gang, lang, Ring, Zeitung, jung, etc.</i>
[p]	<p> / <b> a final de palabra o sílaba	<i>Panne, Papst, Pilger, Mappe, Teppisch, Weib, Laub, Staub,</i>

		<i>Treibstoff, Lebkuchen, Reblaus,</i> etc.
[b]	<b> a comienzos o interior de palabra o sílaba	<i>Bann, Ball, Besen, binden, Baum,</i> <i>bauen, Möbel, schreiben, Taube,</i> etc.
[t]	<t> o <d> a final de palabra o sílaba	<i>Tafel, Tag, Laut, brutto, Hütte,</i> <i>Lotterie, spät, Gebet, Rad, Bad,</i> <i>Lied, Tod, Hand, Sand,</i> etc.
[d]	<d> a comienzos o interior de palabra o sílaba	<i>Dame, Dampf, Dach, Gnade,</i> <i>Bande,</i> etc.
[k]	<k> o <g> a final de palabra o sílaba	<i>Kamm, Kante, Kaffee, Maske,</i> <i>danke, mag, Tag, Zeugnis,</i> <i>Lügner,</i> etc.
[g]	<g> a comienzos o interior de palabra o sílaba	<i>Gang, Gabe, Geld, Gebiet, liegen,</i> <i>spiegel, Gnade,</i> etc.
[f]	<f> o <v>	<i>Fahne, falsch, Feder, Waffe,</i> <i>Saft, Vater, Vieh, Vers,</i> <i>Verfassung,</i> etc.
[v]	<w>	<i>wann, waschen, Wahl,</i> <i>verwenden, Wende, wenig,</i> <i>Wesen, Möwe, Löwe,</i> etc.
[s]	<ss>, <ß> o <s> a final de palabra o sílaba	<i>fassen, Wasser, müssen, essen,</i> <i>daß, Fleiß, Fuß, Maß, stoßen,</i> <i>Schluß, was, maus, Gans,</i> etc.
[z]	<s> en comienzo o interior de sílaba	<i>Samstag, sein, weisen, sagen,</i> <i>Süden,</i> etc.
[ʃ]	<sch> o bien en las secuencias <sp> y <st> a comienzos de palabra o sílaba	<i>Dusche, Flasche, Menschen,</i> <i>Schande, Schaf, Schaden,</i> <i>schütteln, Student, Stoff, Spanien,</i> <i>Stahl, spielen, spülen, Flasche,</i> <i>Groschen, waschen, Tasche, Fisch,</i> <i>mischen,</i> etc.
[garage]	<g> en galicismos	<i>Genie, Garage,</i> etc.
[ç]	<ch> tras vocal cerrada <e> o <i>	<i>ich, dich, möglich,</i> etc.

[x]	<ch> tras vocal abierta <a>, <o> o <u>	<i>Dach, Buch, etc.</i>
-----	---	-------------------------

En el ámbito de la transcripción no debemos olvidar tampoco la representación de las africadas, concretamente, en lengua alemana, [pf] para <pf> en *Pfanne, pfeifen, Kampf, etc.*; [ps] para <ps> en *Stöpsel, Erbse, Krebs, etc.*; [ts] para <z> o terminaciones como <tion> en *Zunge, Zoll, Zeit, Katze, Holz, Kaution, Aktion, etc.*; [tʃ] para <tsch>, o bien <ç> en italianismos, como *rutschen, Deutschland, Cello*; [ks] para <x> o la secuencia <chs> en *Xylophon, Hexe, Luxus, wachsen, sechs, Sachsen, etc.*, y [kv] para <qu> en *Quark, Qual, Quecksilber, quellen, etc.*<sup>37</sup>

#### 2.6. La fonética suprasegmental.

Otra cuestión igualmente importante dentro de la asignatura que nos ocupa es la relativa al estudio de la fonética suprasegmental, encargada del estudio de las unidades superiores, especialmente de la sílaba, concebida por KOHLER (1995: 186) como *Schallgipfel*:

“...jeder relativ klangvolle Laut, der vom vorhergehenden oder vom folgenden klangvollen Laut durch einen klangärmeren getrennt wird, bildet einen Wellenberg, d.h., einen Schallgipfel...”

En este sentido, una de las grandes tareas de la semántica suprasegmental queda orientada a determinar criterios útiles para

<sup>37</sup> A todo esto hemos de añadir algunas observaciones adicionales, de entre las que destacamos el mantenimiento del valor largo o breve de la vocal ante flexión o declinación (*wagen > wagt, sagen > sagst, geben > gibst, etc.*), el carácter largo de <a> en *Papst, Jagd, Magd*, así como el breve de <i> en *April*; o bien, por último, el caso de alguna semilarga en composiciones como *Sonntag, Montag, Mittag, Raserei, Malerei, Raterei, Jagerei, Rederei, leserei, Kartenlegerei, Weberei, Heimweh, Holzweg, einigen, Spielerei, vielleicht, reinigen, Ziegelei, wieviel, bescheinigen, Liebelei, Wandspiegel, beschleunigen, Ballspiel, kündigen, Augenlid, entschuldigen, Abendlied, berichtigen, Lorelei, Herzog, Buhlerei, Husterei, tuterei, Dudelei, Aufruf, Abflug, Erdkugel, Jägerei, Schäferei, Zählerei, Blöderei, Köhlerei, Flötere, Döserei, Bischöfe, Herzöge, Bücherei, Wüstenei, Wütere, Rüpelei, Abendkühle, abführen, etc.*

delimitación de los distintos *Schallgipfel* a nivel tanto oracional (*Satzton*) como morfeológico (*Satzgliedton* o *Wortton*).<sup>38</sup>

En lo referente a la acentuación morfeológica hemos de destacar la naturaleza monosilábica de la mayor parte de las raíces alemanas, lo cual nos permite asignarles una única entonación posible. Esto hace que las dimensiones fonética y morfológica del lenguaje queden relacionadas entre sí<sup>39</sup>, y que la acentuación sobre una u otra sílaba, o una u otra palabra, dependa en ocasiones de criterios morfológicos en base a una segmentación previa. Véase así, atendiendo a los vocablos de raíz alemana, la habitual posición de los acentos fundamentales sobre las sílabas principales de los lexemas / *Stammvokale*, o bien sobre los núcleos morfeológicos / *Wortguppenkerne* y la de los secundarios sobre los morfemas libres y ligados.<sup>40</sup> De cualquier modo, en lo relativo a este planteamiento hemos de hacer las siguientes observaciones:

- Podemos constatar algunos desplazamientos acentuales hacia determinados morfemas ligados en aquellos casos en que éstos aparecen como portadores de valores muy concretos. Tal es el caso de la terminación *-erei* con valor despectivo (*Spielerei*, etc.), de *-ieren* como sufijo transitivizador (*militarisieren*, etc.) o del prefijo *un* en vocablos como *unmöglich*, etc.
- La formación de compuestos trae a menudo consigo la pérdida del acento en alguno de los miembros integrantes de la formación (*Jahrhundert*, *Jahrtausend*, *Ostersonntag*, *Aschermittwoch*, *Allerheiligen*, *Karfreitag*, etc.).
- Los preverbios separables, pese a tratarse en ocasiones de morfemas libres, son portadores del acento fundamental, como se desprende de *'aufsetzen*, *'überführen*, etc. A esto hay que añadir

---

<sup>38</sup> El objetivo de la fonética suprasegmental viene dado igualmente por la determinación de las sílabas acentuadas / *stark betonte Silben* y no acentuadas / *schwach betonte Silben*, e, igualmente, de las palabras acentuadas / *mit Schwerton* y no acentuadas / *mit leichter Betonung*.

<sup>39</sup> Una vocal puede quedar concebida como larga en aquellos casos en que la duplicación consonántica que le sigue viene dada por algún proceso de conjugación o declinación. Véase *der Fluß - des Flusses*, *der Fuß - des Fußes*, *ich lobe - du lobst*, *ich arbeite - du arbeitest*.

<sup>40</sup> Dejamos al margen de este planteamiento los extranjerismos, los cuales muestran en muchos casos las características de pronunciación propias de las lenguas de las que provienen.

el caso del morfema ligado *miß*, sobre el que igualmente suele recaer la acentuación.

La intensidad acentual suele venir dada por la estructura jerárquica de los componentes fundamentales de la oración (tal como se desprende de ejemplos como *die kleine<sub>3</sub> Sabine<sub>2</sub> wird schwimmen<sub>1</sub> wollen<sub>3</sub>*, o bien *Kafkas<sub>2</sub> Werke<sub>1</sub> und die moderne<sub>2</sub> Novelle<sub>1</sub>*),<sup>41</sup> quedando la representación rítmica expuesta mediante una segmentación de la oración en compases / *Takte*, integrados todos ellos por al menos una sílaba tónica / *Hebung* y, dado el caso, alguna(s) átona(s) / *Senkungen*. Véase, a partir por ejemplo de una oración del tipo *geh ins Gebäude mit der großen schwarzen Tür* :

*geh ins Ge / bäude mit der / großen / schwarzen / Tür.*

Según todo lo expuesto la frecuencia de esta oración vendría dada por la sucesión *drei + vier + zwei + zwei + eins*, su núcleo / *Nukleussilbe* sería *-bäud* y su compás nuclear / *bäude mit der /*. Todo lo anterior sería el prenúcleo / *Pränukleus* y lo posterior el postnúcleo / *Nachlauf*. Este mismo análisis puede ser efectuado a partir de cualquier oración, siendo, por tanto, imprescindibles los siguientes pasos:

- 1.) Determinación de los acentos.
- 2.) Determinación de compases.
- 3.) Determinación de frecuencia, núcleo, sílaba nuclear, pre y postnúcleo. En este sentido es importante dejar constancia de que la frecuencia inicial puede quedar alterada por algunos factores externos a la entonación, tal como establece GRIESBACH (1986: 62):

"...In einem gesprochenen Satz liegt der stärkste Akzent auf einem bestimmten Teil der Äußerung; alle anderen 'Betonungen' ordnen sich diesem Akzent unter. Den

<sup>41</sup> Se trata en este caso, naturalmente, de una *neutrale Äußerung*, y nunca de una *emotionale* o *gefühlbetonte Äußerung*, ya que en este último caso habría que añadir un sinfín de enfatizaciones adicionales, modulaciones expresivas, etc.

stärksten Akzent erhält immer das Wort, das für die Äußerungsabsicht und die Äußerungsform ausschlaggebend ist..."

#### 4.) Representación gráfica mediante diagramas.

Si de lo que se trata es de determinar la melodía oracional (*die akustischen bzw. auditiven Eigenschaften, die der Lautstruktur eines Satzes entsprechen*) de una expresión cualquiera hemos de recurrir a su entonación (*Tonhöhe, Tonhöhenverlauf*), siendo en este sentido digna de destacar la dificultad en el habla normal de establecer intervalos -tal como se procede en música-, o bien de mantener un mismo tono sobre más de una sílaba. En el caso de las secuencias de una única sílaba, o bien de un único compás, las líneas resultantes pueden aparecer como 1.) *fallender Tonhöhenverlauf*, por ejemplo la respuesta ante una Entscheidungsfrage, 2.) *ansteigender Tonhöhenverlauf* en el caso de una pregunta repentina, 3.) *fallender-ansteigender Tonhöhenverlauf*, en aquellas expresiones con carácter dubitativo, 4.) *gleichbleibende mittlere Tonhöhe*, por ejemplo la respuesta ante la llamada a una puesta, 5.) y *ansteigender - fallender Tonhöhenverlauf*, por ejemplo en aquellos casos en que una respuesta es emitida con gran seguridad.

Algo similar puede quedar aplicado a las secuencias de más de un compás, en cuyo ámbito distinguimos los modelos básicos *platt - Hebung - Senkung* (*sie gingen gemeinsam weiter*), *platt - Hebung<sup>+</sup> - Senkung* (*die Reise war wunderschön*), *platt - Hebung - Hebung<sup>+</sup>* (*soll ich dich morgen früh wecken?, ist Ihnen etwas Besonderes aufgefallen?*) y *Hebung - platt - platt* (*wie alt bist du?*).<sup>42</sup>

La expresión de una proposición es normalmente llevada a cabo mediante la aplicación de numerosas pausas relacionadas, sin duda alguna, con los componentes morfosintácticos del enunciado en cuestión — esto es lo que denominamos *Phrasierung* de una oración, integrada a su vez por *Phrasierungseinheiten*. Véase así, en este sentido, las posibilidades existentes a partir de una oración como *er untersuchte es mit dem Mikroskop aus dem Institut*:

---

<sup>42</sup> En el marco de la entonación / *Tonhöhenverlauf* tienen una gran importancia las variantes individuales. Asimismo hemos de destacar la posibilidad de llevar a cabo una transcripción suprasegmental mediante *Zahlentranskriptionen* y *Diagramme* (Brinkmann, 1971: 500).

*er untersuchte es - mit dem Mikroskop - aus dem Institut*  
*er untersuchte es mit dem Mikroskop - aus dem Institut*  
*er untersuchte es - mit dem Mikroskop aus dem Institut*  
 \* *er untersuchte - es mit dem Mikroskop aus dem Institut*

Por último hemos de destacar los conceptos fundamentales de *Enklise* y *Proklise*, relativos a la inclusión de un elemento oracional en su grupo inmediatamente anterior o posterior. Por ejemplo, en una secuencia del tipo *ich gebe dir das Buch* diríamos que *ich* es una *Proklise* o *proklitisches Element* dentro de su grupo por aparecer apoyado sobre el núcleo verbal *gebe*; o bien, igualmente, que *dir* es una *Enklise* o *enklitisches Element*.

### 3. La Fonología

Partiendo de alguno de los planteamientos hechos en torno a las fonéticas acústica y articuladora advertimos que los fonos de los que disponemos no son muchos (entre 30 y 50, dependiendo de la lengua), lo cual hace que la efectividad de este sistema se base no en otra cosa que en la distribución o combinación que llevan a cabo entre sí. Esto nos lleva a considerar los fonos no únicamente como unidades acústicas formadas a partir de alguna vibración determinada en base a una articulación concreta, sino también, analizándolo desde un punto de vista estrictamente lingüístico, como fonemas o unidades funcionales combinables con otras de su misma clase y determinantes para la configuración de una u otra unidad superior, por ejemplo los morfemas, las cadenas oracionales, etc. (“...Phonem ist die kleinste bedeutungsunterscheidende Einheit...”). Por tanto, si el fono describe la articulación a la que ha sido sometida una onda dentro del proceso de fonación, el fonema (representado entre barras) revela el lugar y las compatibilidades de cada emisión fónica dentro de la cadena del discurso.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Esta diferenciación puede ser explicada a partir del símil de los colores. Normalmente relacionamos las señales rojo, azul, etc. con sus distintas connotaciones en la estructura cognitiva de cada uno de nosotros. Ahora bien, si los integramos en un sistema, por ejemplo en el relacionado con las señales de tráfico y/o los semáforos, todos esos colores pasan a designar, no únicamente un cromatismo determinado, sino, fundamentalmente, una función dentro de dicho sistema (función de señalar “stop”, “precaución”, etc.). Según todo esto el fono es algo

La diferenciación entre fonética y fonología queda igualmente puesta de manifiesto a partir de las dualidades saussurianas *langue / Sprache* (“...allgemeines Modell für alle Kommunikationspartner einer Sprachgemeinschaft...”), *parole / Rede* (“...Konkretisierung dieses Modells in jedem Kommunikationspartner einer Sprachgemeinschaft...”) y *significante-significado*. Así, la fonología queda identificada con el concepto de *Langue*, o bien, igualmente, con el de *significado*, mientras que la fonética lo hace con la *parole*, o bien, asimismo, con el *significante*. Ello es debido a que el análisis de los fonemas tiene lugar al margen de cualquier materialización fónica concreta (dialectal, coloquial, etc.), mientras que el de los fonos ha de ser llevado a cabo a partir de alguna señal determinada dentro de un proceso comunicativo. De otra parte, la fonología mantiene una estrecha relación con la dimensión significativa, por cuanto los fonemas -como ya hemos visto- son concebidos como unidades funcionales distinguidoras de significado, mientras que los fonos han de ser entendidos como simples señales acústicas perceptibles en el marco de un proceso comunicativo cualquiera. Todo esto hace, a su vez, que las unidades fonéticas (fonos) tengan una naturaleza ilimitada, mientras que las fonológicas (fonemas) sean limitadas dentro de cada sistema o lengua.

En el ámbito de la fonología consideramos indispensable hacer alguna referencia, aunque tan sólo sea breve, a dos escuelas o corrientes fundamentales. Nos referimos al funcionalismo y distribucionalismo.

### 3.1. El planteamiento funcionalista

El planteamiento funcionalista fue impulsado desde la Escuela de Praga a lo largo de los años veinte de la mano de prestigiosos lingüistas como Jakobson, Trubetzkoy (*Grundzüge der Phonologie*), etc. Las tesis más importantes -presentadas en el Congreso de La Haya de 1928- incluyen la consideración del fonema como unidad distintiva y diferenciadora de significado, haciéndose en este sentido especialmente importante el término **oposición fonológica** / *Schallgegensätze*. Así, dos fonemas diferentes pueden

---

puramente natural, relacionado con un hecho únicamente fisiológico denominado articulación, mientras que la naturaleza del fonema es mucho más convencional, ya que responde al significado que convencionalmente le otorgamos.

poner de manifiesto unidades léxicas igualmente diferentes<sup>44</sup> (véase en este sentido la oposición entre /a:/ e /i:/ en *Bar* y *Bier*, o bien la que mantiene /x/ con /s/ y /ʃ/ a partir del vocablo *Bus*) en base a distintos modos de articulación, puntos de articulación, duraciones vocálicas, etc.

En relación con toda esta cuestión no debemos olvidar aquellos otros casos en los que la oposición fonológica no es distintiva. Véanse en este sentido las múltiples vibrantes de la lengua alemana, las cuales, pese a ser consideradas como fonemas diferentes, sin embargo en ningún caso ponen de manifiesto oposición léxica alguna. Un ejemplo es el sustantivo *Rose*, cuyo fonema inicial puede ser pronunciado como [R], o bien como [r], sin que ello traiga consigo ningún tipo de alteración semántica.

### 3.2. El Distribucionalismo

En lo relativo al Distribucionalismo, hemos de partir de los principios establecidos por Harris, según los cuales los fonemas desempeñan una función sintagmática similar a la propugnada por Porzig en el ámbito de la lexicología o semántica. Esto implica que sus posibilidades de combinación no son ilimitadas, debiéndose por tanto someter a una serie de principios o reglas básicas de distribución en cada lengua o sistema. El procedimiento de Harris contempla la realización de

- A. Una transcripción.
- B. Una segmentación, según la cual a cada fonema ha de ser asignado una marca o número.
- C. Una prueba de sustitución, en base a la cual los distintos segmentos transcritos son alterados al azar, dando ello tan sólo un número determinado de combinaciones.

---

<sup>44</sup> Véase en este sentido la afirmación de Trubetzkoy: "...jeder Lautwandel ist ein zweckbedingtes Ereignis unter dem Gesichtspunkt des gesamten Systems zu sehen...", o el planteamiento de Jakobson: "...Phonem ist eine Verbindung derjenigen zusammenwirkenden Lauteigenschaften, die in einer Sprache benützt werden, um Wörter verschiedener Bedeutung zu unterscheiden..."

D. Una determinación de los fonemas, tanto anteriores como posteriores - según sean vocálicos o consonánticos-, con los que resulta compatible cada uno de los escogidos como objeto de estudio. Véase así, en el caso de  $\underline{\text{E}}$  la posibilidad de combinarlo como  $\underline{\text{E}}/ + /cons./$ ,  $/cons./ + \underline{\text{E}}/ + /cons./$ ,  $/cons./ + \underline{\text{E}}/$  ó  $/cons./ + \underline{\text{E}}/ + /voc./$ , tal como se aprecia en

$\underline{\text{K}}$                     > *Ähre*  
 $\text{K} \underline{\text{K}}$  > *Mädchen, Bär*  
 $\text{K} \underline{\text{K}}$                     > *Bäh*  
 $\text{K} \underline{\text{V}}$  > *säen*

A partir de este análisis se llega a conclusiones de gran interés, por ejemplo las relativas a la imposibilidad de ubicar una secuencia /rt/ a principio de palabra, o bien el fonema /v/ a final, etc.

La posibilidad de sustituir un fonema por otro y, consecuentemente, de obtener un morfema fundamental diferente viene dada por la existencia de los **pares mínimos** / *Minimalpaare*, de tal modo que, por poner algún ejemplo,  $\underline{\text{C}}$  y /o:/ constituirían un par mínimo al poder ser sustituidos el uno por el otro a partir de un vocablo como *Ofen* (> *Offen*). Mediante esta prueba de sustitución son “descubiertas” las posibilidades de cada fono atendiendo a su localización en el marco de un morfema fundamental cualquiera.

Es importante destacar la existencia en todas las lenguas o sistemas de determinados **alófonos** o pares de fonos con una idéntica distribución en el lenguaje<sup>45</sup>, lo cual nos permite en fonología clasificarlos en variantes libres ( $[\text{p}] - [\text{p}^h] > /p/$ ,  $[\text{k}] - [\text{k}^h] > /k/$ , etc.) o complementarias ( $[\text{x}] - [\text{ç}] > /x/$ ).<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Se trata de los pares de oposición, detectados por el funcionalismo, sin capacidad distintiva.

<sup>46</sup> En este sentido también se habla de *stellungsbedingte Varianten*. En virtud de la su posición determinados fonemas alteran algunos de sus rasgos articulatorios fundamentales. Tal es el caso, en lengua alemana de los fonos  $[\text{ç}]$  y  $[\text{x}]$  en relación con la secuencia <ch>, al ser pronunciada como  $[\text{x}]$  en aquellos casos en que le precede una vocal abierta, o bien como  $[\text{ç}]$  en aquellos otros en que sigue a las cerradas. Esto también es llamado neutralización, ya que un fono pierde sus rasgos articulatorios al aparecer en una posición determinada. Otro ejemplo es el relativo a los fonos  $[\text{d}]$  y  $[\text{t}]$  a partir de un par como *Rat* y *Rad*. En estos casos la  $[\text{d}]$  es neutralizada quedando identificada con  $[\text{t}]$ .

### 3.3. La Fonología generativa

Como continuación de los planteamientos distribucionalistas de Harris adquieren también una gran importancia algunos de los postulados chomskyanos<sup>47</sup> desarrollados en el seno de la Fonología generativa<sup>48</sup>, según los cuales las reglas de distribución de los elementos oracionales han de ser situadas en la estructura profunda. Ello hace que oraciones de distinta naturaleza como *das Haus ist schön*, *er ist alt*, etc. queden generadas a partir de una misma estructura de constituyentes / *Konstituentenstruktur*:

S - NP + VP  
 NP - Art  
 VP - V + Adj.

> *das Haus ist schön*  
 > *er ist alt*  
 (...)

Si oraciones del tipo \* *das Haus schön alt* o \* *er alt ist* son consideradas como agramaticales, ello es debido a la imposibilidad de determinar en lengua alemana (probablemente tampoco en las restantes) una estructura integrada por la cadena S > Art + Sust. + Adv. + Adj. + V. Este mismo argumento hace que oraciones del tipo *das Haus ist müde*, *das Haus ist* resulten gramaticales, haciéndose por tanto necesario incluir en un paso posterior los conceptos de adecuabilidad y no-adecuabilidad, relacionados, en este caso, no con otra cosa que con la frecuencia y posibilidades de aplicación de cada oración concreta.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Véanse en este sentido sus obras *Syntactic Structures* (1957) y *Aspects of the Theory of Syntax* (1965).

<sup>48</sup> Algunos de los trabajos de Jakobson anteceden a estos postulados, al menos en lo relativo a la existencia de rasgos distintivos / *distinctive features*, así como a la naturaleza binaria de los mismos (*vokalisch-nicht vokalisch*, *nasal-oral*, *gespannt-scharf*, etc.).

<sup>49</sup> Las transformaciones adquieren en este punto una gran importancia, ya que traen consigo la formación de estructuras algo más complejas, como se aprecia en *das Haus*, *das du gekauft hast*, *ist sehr groß*, etc.

Un planteamiento similar puede ser aplicado a la generación fonémica, en la medida en que ésta tiene lugar a partir de una serie de reglas o principios (univesales) en los que se halla contenida toda la información relativa a las combinaciones propias de cada lengua. Ello nos permite estar en condiciones de distinguir las secuencias gramaticales (/p/ + /a/ + /t/ + /e/ > *Pate*, u otras) de las agramaticales (por ejemplo /p/ + /t/ + /k/ > \* /ptk/, /a/ + /t/ + /g/ + /v/ > \* /atgv/, etc.), si bien también, y tal como ya quedó expuesto en relación con la dimensión sintáctica, convierte en gramaticales secuencias como /parel/ o /tesa/ en castellano, o bien /Lisch/ o /Schmuhl/ en alemán, haciéndose por tanto también aquí -en el plano fonológico- imprescindible una distinción entre secuencias adecuadas e inadecuadas.

Como ya ha quedado expuesto, la generación fónica es llevada a cabo a partir de ciertos rasgos universales fonológicos, de entre los que, según Chomsky y otros generativistas, son dignos de destacar los valores *konsonantisch*, *vokalisch*, *nasal*, *obstruent* (*frikative* / *Verschlußlaute*), *niedrig* (*geschlossen*), *hoch* (*offen*), *vorn* (*Konsonanten* / *Vokale*), *hinten* (*Konsonanten* / *Vokale*), *koronal* (*palato-alveolare*), *frikativ*, *stimmhaft*, *lateral*, *lang*, *gespannt* (*geschlossen*), *rund* y *laryngal-pharyngal*. La combinación de todos estos rasgos definirían, en el caso de la lengua alemana, el siguiente inventario fundamental:

/a/ >	Bann	/a:/ >	Bahn	/É/ >	Bett
/e:/ >	Beet	/ɪ/ >	bitten	/i:/ >	bieten
/C/ >	offen	/o:/ >	Ofen	/V/ >	Bulle
/u:/ >	Buhl	/É/ >	Bälle	/Ē/ >	Räder
/S/ >	Hölle	/o:/ >	Höhle	/Y/ >	füllen
/y:/ >	fühlen	/ai/ >	mein	/au/ >	Haus
/Cy/ >	Häuser	/p/ >	paßt	/b/ >	Bast
/t/ >	tun	/d/ >	duhn	/k/ >	Ekel
/g/ >	Egel	/m/ >	Maat	/n/ >	Naht
/Q/ >	singen	/z/ >	reisen	/s/ >	reißen
/f/ >	Volk	/v/ >	Wolke	/ç/ >	Kirche
/J/ >	Kirsche				

#### **4. Anexo 1: Programa docente para la enseñanza de la Fonética y la Fonología Alemanas (I)**

*Bloque 1: Introducción (un crédito: diez horas lectivas)*

- 1.1. Consideraciones de tipo general e histórico en torno a las subdisciplinas “fonética” y “fonología”. Concepto, delimitaciones y campos de investigación de ambas materias. Estado de la cuestión.
- 1.2. El fono y sus clasificaciones. El fonema como unidad mínima distintiva. El grafema.

*Bloque 2: La fonética acústica (un crédito: diez horas lectivas)*

- 2.1. La onda sonora. Las partes de la onda sonora: período, intervalo y frecuencia. Las propiedades de la onda sonora: tono, intensidad, timbre y duración.
- 2.2. Los tipos de ondas sonoras: ondas periódicas y aperiódicas. Las partes del espectro sonoro: los formantes como puntos máximos de intensidad (formantes primarios, secundarios y terciarios).

*Bloque 3: La fonética articulatoria (cuatro créditos: cuarenta horas lectivas).*

- 3.1. Los órganos de la fonación: órganos infraglóticos, glóticos y supraglóticos. Ubicación y terminología más importante. Resultados mediante técnicas de tipo instrumental.
- 3.2. El proceso de fonación vocálica (1). Los rasgos articulatorios de las vocales: sonoridad, oralidad, nasalidad, abocinamiento, grado de apertura y localización. El denominado “trapecio vocálico”.

- 3.3. El proceso de fonación vocálica (2). Análisis descriptivo en torno a la generación de las distintas vocales en lengua alemana: un estudio comparativo con el castellano.
- 3.4. El proceso de fonación vocálica (3). Los diptongos descendentes, ascendentes y ascendentes condicionados.
- 3.5. El proceso de fonación consonántica (1). Los rasgos articulatorios de las consonantes: punto de articulación, modo de articulación, sonoridad, aspiración e intensidad. La segunda articulación.
- 3.6. El proceso de fonación consonántica (2). Análisis descriptivo en torno a la generación de las distintas consonantes en lengua alemana: un estudio comparativo con el castellano.
- 3.7. el proceso de fonación consonántica (3). Estudio pormenorizado de las africadas alemanas.
- 3.8. Consideraciones finales. Las variaciones dialectales del alemán. La denominada "Bühnenaussprache".

## **5. Anexo 2: Programa docente para la enseñanza de la Fonética y la Fonología Alemanas (I)**

*Bloque 1: La transcripción fonética: las vocales (dos créditos: veinte horas lectivas).*

- 1.1. Vocales largas acentuadas en sustantivos bisílabos (*malen, heben, Igel, loben, Nudeln, Jäger, Möbel, lügen*). Vocales cortas ante dobles consonantes. Vocales semilargas no acentuadas en préstamos lingüísticos.
- 1.2. Casos especiales: las denominadas "transcripciones fijas" de los procesos de afijación, la pronunciación de las categorías léxicas

preposicional, pronominal, etc. Las secuencias de vocal + <ß> / <ch> / <sch>.

*Bloque 2: La transcripción fonética: las consonantes (dos créditos: veinte horas lectivas).*

- 2.1. Transcripción de oclusivas, fricativas, nasales, laterales y vibrantes. Las africadas.
- 2.2. Transcripción de la denominada “articulación secundaria”. Tipos de laterales y tipos de vibrantes. el problema de la aspiración.

*Bloque 3: La fonética suprasegmental (medio crédito: cinco horas lectivas).*

- 3.1. Definición y objetivos. Consideración de tipo morfemático en torno a la acentuación. Los procesos de formación de palabras y la pérdida de acentuación.
- 3.2. Segmentación oracional, determinación de frecuencia y unidades de pausa.

*Bloque 4: La fonología (un crédito y medio: quince horas lectivas).*

- 4.1. Introducción. Consideraciones preliminares. Los conceptos de fonética y fonología a la luz del planteamiento estructuralista de F. Saussure.
- 4.2. El planteamiento funcionalista de Trubetzkoy y la Escuela de Praga: Los fonemas como unidades mínimas de oposición.
- 4.3. El planteamiento distribucionalista de Harris: los fonemas como unidades mínimas de distinción semántica. Alofonía. Variantes libres y variantes complementarias. Los principios fundamentales de la fonología generativa.

**Referencias bibliográficas**

- ARNHOLD, H. (1982), "Zur Aussprache des n in Fremdwörtern", *Daf* 18, pp. 290-292.
- ASKEDAL, J. O. (1981), "Zum phonetischen Status des velaren Nasals im Deutschen", *NphM* 82, pp. 467-474.
- AUGST, G. (1980), "Die graphematische Dehnungsbezeichnung und die Möglichkeiten einer Reform", *DS* 8, pp. 306-326.
- BREITUNG, H. (1994), *Phonetik - Intonation - Kommunikation*, Goethe-Institut, Munich (16,80 DM.-).
- BRESSON, D. (1982), "Hauptregeln der phonetischen Ellipse im gesprochenen Deutschen", *Phonai* 5, pp. 11-32.
- BÜRKLE, M. (1991), "Computer als phonetische Trainer?", *Daf* 27, pp. 231-237
- CAUNEAU, I. (1992), *Hören - Brummen - Sprechen*, Munich.
- COLLIANDER, P. (1993), "Kontrastive deutsch-dänische Phonetik aus dänischer Sicht", *Daf* 29, pp. 40-44
- DIELING, H. (1985), "Das Verhältnis Lautperzeption - Lautproduktion, untersucht am Beispiel der deutschen Vokale", *Daf* 22, pp. 174-179
- DINGELDEIN, H. J., *Phonetik und Dialektologie*, Marburg, 1992.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (1986), "Sobre la /-s/ final latina", *Philologia Hispalensis* 2, pp. 115-118
- FÉRY, C. (1993), *German Intonational Patterns*, Tübinga.
- GREGOR-CHIRITA, G. (1991), *Das Lautsystem des Deutschen und des Rumänischen*, Julius Groos, Heidelberg (52 DM.-).
- GRIFFEN, T. D. (1981), "German Affricates", *Lingua* 53.
- HENGARTNER, T./ NIEDERHAUSER, J. (1993), *Phonetik, Phonologie und phonetische Transkription. Grundzüge, Begriffe, Methoden und Materialien*, Frankfurt a. M.
- HESS, W. (1992), *Beiträge zur angewandten und experimentellen Phonetik*, Stuttgart.
- HIRSCHFELD, U. (1983) "Zur Interferenz im Bereich der Phonologie und Phonetik", *Daf* 20, pp. 51-54
- HIRSCHFELD, U. (1983), "Inhalt, Schwierigkeiten und Grenzen konfrontativer Untersuchungen im Bereich der Phonologie/Phonetik", *Daf* 20, pp. 102-105

- HIRSCHFELD, U. (1993) "Besser wenig als nichts? - Anmerkungen zum Konzept von 'phonetischen Minimum'", *Daf* 30, pp. 32-34
- JAKOBSON, R./ WAUGH, L. R. (1986), *Die Lautgestalt der Sprache*, de Gruyter, Berlín.
- KIM, S. (1985), "Zur Aspiration der Verschlusslaute an den Morphem- und Wortgrenzen im Deutschen", *Daf* 22, pp. 303-305
- KOHLER, K. (1986), *Einführung in die Phonetik des Deutschen*, Erich Schmidt, Berlín.
- KOHLT, M. (1985), *Problemgeschichte des Graphembegriffs und des frühen Phonembegriffs*, Niemeyer, Tübingen (172 DM.-).
- LADEFOGED, P. (1982), *A course in Phonetics*, Hartcourt Brace Jovanovich, Nueva York.
- LINDNER, G. (1980), "Lautfolgestrukturen im Deutschen", *ZPSK* 33, pp. 468-477.
- LINDNER, G. (1981), *Grundlagen und Anwendung der Phonetik*, Berlín.
- MARTENS, C./ MARTENS, P. (1985), *Übungstexte zur deutschen Aussprache*, Hueber, Munich.
- MEINHOLD, G. (1986), "Phonostilistische Ebenen in der deutschen Standardaussprache", *Daf* 23, pp. 288-292
- MORCINIEC, N. (1990), *Das Lautsystem des Deutschen und des Polnischen*, Julius Groos, Heidelberg (54 DM.-).
- MÜLLER, U. (1980), "Von der statischen Lautbetrachtung zum Sprechbewegungsablauf - Vorbereitende Überlegungen zur Modellierung des Sprechbewegungsablaufs mit EDVA", *Daf* 27, pp. 167-170
- MÜLLER, U. (1982), "Die Realisierung des Endsilben -e. ein Überblick über die Regeln zur Aussprache der Endungen -en, -em, -el im 20. Jahrhundert", *Daf* 19, pp. 280-285
- MÜLLER, U. (1989), "Allgemeingültiges und Zufälliges bei der Abbildung deutscher Sprachlaute", *Daf* 26, pp. 241-246.
- PÉTURSON, M./ NEPPERT, J. (1991), *Elementarbuch der Phonetik mit 73 Abbildungen.*, Hamburg.
- POMPINO-MARSCHALL, B. (1995), *Einführung in die Phonetik*.
- RAMERS, K.-H. (1988), *Vokalquantität und -qualität im Deutschen*, Tübingen.
- RAUSCH, R. / RAUSCH, I. (1988), *Deutsche Phonetik für Ausländer. Ein Lehr- und Übungsbuch*, Leipzig.

- REDDER, A. / EHLICH, K. (1994), *Gesprochene Sprache*, Niemeyer, Tübinga (224 DM.-).
- REINKE, K. (1994), "Zur Perzeption ausgewählter deutscher Konsonanten", *Daf* 31, pp. 216-220.
- RUIPEREZ, G. (1994), *Manual Multimedia de Fonética del alemán*.
- SCHRAMM, E. / SCHMIDT, L. (1980), *Übungen zur deutschen Aussprache*, Leipzig.
- STÖTZER, U. (1986), "Aussprachevarianten im Kontext, dargestellt an freien Wortverbindungen mit -en Suffixen nach Explosivlaut", *Daf* 23, pp. 293-296
- STÖTZER, U. (1988), "Aussprachevarianten im Kontext, dargestellt an Fremdwörtern mit variabler Akzentuierung", *Daf* 25, pp. 214-217
- STÖTZER, U. (1989), "Aussprachevarianten im Kontext, dargestellt an festen Wortverbindungen mit -en Suffixen", *Daf* 26, pp. 39-43
- TERNES, E. (1991), *Theoretische und praktische Phonetik*, Hamburgo.
- TILLMANN, H. G./ MANSELL, PH. (1980), *Phonetik. Lautsprachliche Zeichen, Sprachsignale und lautsprachlicher Kommunikationsprozeß*, Stuttgart.
- UNGEHEUER, G. (1993), *Phonetik und angrenzende Gebiete*, Stuttgart.
- VICENTE ALVAREZ, S. (1995), *Fonética y Fonología de la lengua alemana. Introducción a la pronunciación y estudio contrastivo alemán-español*, Editorial Idiomas.
- VIEREGGE, W. H. (1989), *Phonetische Transkription. Theorie und Praxis der Symbolphonetik*, Stuttgart.
- WÄNGLER, H.-H. (1983), *Grundriß einer Phonetik des Deutschen, mit einer allgemeinen Einführung in die Phonetik*, Marburg, Elwert
- WODARZ, H.-W. (1991), *Arbeiten zur experimentellen und allgemeinen Phonetik*, Frankfurt a. M.
- ZERNOVEJ, A. / MÜLLER, U. (1990), "Phonetisch-semantische Relationen im Deutschen, dargestellt an Konsonantenverbindungen im Wortanlaut", *Daf* 27, pp. 209-21.



## Interkulturalität im Alltag

REGINA PATZAK

Interkulturelles Zentrum IKZ Wien

patzak@aon.at

Fecha de recepción: 22 de febrero de 2009

Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2009

**Abstract:** In this article the intercultural question will be studied from the space- time - angle. We start from an intercultural background defining culture, in a simplified form, as an inventory of socio-psychological schemes, which can be enlarged to an imagery. Intercultural research can be refined by the field of imagology, studying different images. E.T. Hall's distinction of monochronic and polychronic is refined by Polly Platt, who calls the French quarkochronic. The monochronic type, keen on punctuality and correctness, works linearly. The polychronic type on the contrary enjoys life without being critical about regularity. Different tasks can be done simultaneously. The French can either lean to the monochronic or polychronic position, depending on circumstances. These results in mind, our focus will be on the way the space- time- aspect is fictionalized. For this purpose, some famous literary characters taken from German, French and English-speaking literature will be evaluated according to their monochronic, quarkochronic and polychronic nature. Monochronic/quarkochronic and polychronic aspects can determine the basic tenor of a literary work, where Paris functions undoubtedly as the imagological hub. Intercultural lattices occur throughout the centuries- Phileas Fogg epitomizes at its best the monochronic type and the English gentleman. The space-time- dimension is also present in daily situations like the traffic lights.

**Key words:** intercultural Linguistics, imagology, culture.

**Zusammenfassung:** Interkulturelle Parameter, in der die Kultur vereinfacht als soziopsychologisches Gerüst betrachtet wird, werden in dieser Arbeit mit Hilfe der Theorien von E. T. Hall untersucht, der zwischen monochronen und polychronen Gruppen unterscheidet. Monochrome Elemente der Pünktlichkeit und Genauigkeit gelten vor allem in Deutschland, Großbritannien und den USA, während polychrone Inhalte der Geselligkeit und Lebensfreude in Spanien und in Ländern Asiens und Afrikas zu finden sind. Frankreich klassifiziert Polly Platt als quarkochron, zwischen monochron und polychron angesiedelt. Die sich daraus ergebende Raum-Zeit-Komponente wird auf mehreren Ebenen beleuchtet. Monochrome/Quarkochrone/Polychrone

Aspekte können als Grundmuster literarischer Werke ihren Tenor bestimmen. So fungiert zum Beispiel Paris als Inspirationsquelle für amerikanische Exilschriftsteller der Zwischenkriegszeit. Ausgehend von dieser Rahmenbedingung werden bekannte Imagotypen, Figuren und Personen, die imagologisch (in Bildern) erfasst werden, wie der englische Gentleman Phileas Fogg, dargestellt. Die Raum-Zeit-Dimension ist aber auch in Alltagssituationen sicht- und spürbar, wie z. B. in der Ampelregelung.

**Schlusswörter:** Interkulturalität, Imagologie, Alltagssituationen.

### **Vorwort**

Die westliche, hochtechnologisierte Welt wächst immer mehr zusammen. In unserer schnelllebigen von multimedialer Präsenz überströmten Welt gewinnen Konzepte der Alterität immer mehr an Bedeutung. Dabei kommt der Interkulturalität eine entscheidende Rolle zu. Seit einigen Jahren stimuliert sie die Neuorientierung der Geisteswissenschaften, die zu Orchideenfächern abzurutschen drohten, im Sinn des kulturwissenschaftlichen Aspekts und Anspruches. Zuerst im angelsächsischen Raum als *Cultural Studies* oder *Postcolonial Studies* propagiert, zieht die relativ junge Disziplin als *intermediación cultural* oder als *interculturalité* in anderen europäischen Ländern immer mehr Interessierte an. Die technische und wirtschaftliche Globalisierung führt dazu, dass interkulturelle Aspekte wissenschaftlich ausführlicher erfasst und umgesetzt zu werden.

Im postmodernen Zeitalter des sich zu konkretisierenden Vereinten Europas treffen oppositionelle Gedanken aufeinander. Einerseits wird die verstärkte Zusammenarbeit der einzelnen Staaten angestrebt, andererseits bangt jeder Staat um seine eigenständige Kultur und Sprache. Es geht vorrangig um die Angst der Uniformisierung. Besonders kleine Staaten fühlen sich von der totalen Marginalisierung bis hin zur Absorption bedroht. In dieses emotionale Geschehen kann und soll die Interkulturalität als Mediatorin eingreifen. Denn Inter - Kulturalität bringt im erfolgreichsten Fall Inter- Aktion mit sich. Positive Beispiele finden sich dennoch auch. Es stechen vor allem Länder hervor, die kulturell dual oder multikulturell ausgerichtet sind, wie z. B. Belgien in Europa oder Kanada und die USA in Nordamerika.

Nicht nur Differenzen machen Europa stark und unvergleichlich, sondern Ähnlichkeiten, die den interkulturellen Dialog würzen und

scheinbar unüberwindbare Diskrepanzen nuancieren. So soll Interkulturalität auch transkontinental wirken. Ein anzupeilender Kosmopolitismus kann dazu beitragen, das Andersartige zu akzeptieren und als eigenständig anzuerkennen. Auch von politischer Seite erhält dieser Bereich entscheidende Impulse. Die Europäische Kommission hat das Jahr 2008 zum Europäischen Jahr des Interkulturellen Dialogs erklärt.

Die in der Frage um die Interkulturalität entbrannte Diskussion bezieht automatisch den zentralen Terminus der Transkulturalität ein, der sich im interkulturellen Paradigma manifestiert als das Ineinanderübergreifen von kulturellen Idiosynkrasien und Platz macht für neue transkulturelle Eigenschaften.

Ausgehend von einem theoretischen Hintergrund soll in diesem Artikel aufgezeigt werden, inwieweit die unterschiedliche kulturbedingte Erfassung der Raum- Zeit -Dimension als Indiz der Interkulturalität ihren Niederschlag in der deutschsprachigen, französischsprachigen und englischsprachigen Literatur und in der Darstellung von literarischen Figuren und der Atmosphäre des Werkes gefunden hat. Dieser Zusammenhang, der die Instrumente der Literaturwissenschaft um die interkulturelle Komponente erweitern könnte, blieb bis jetzt in der Analyse von literarischen Figuren unbeachtet.

Weiters soll gezeigt werden, dass sich die interkulturellen Ergebnisse keineswegs auf die Literatur beschränken, sondern sehr wohl als fester Bestandteil unseren unmittelbaren Alltag bestimmen. Damit soll auch dem Anspruch auf praktische Verwertbarkeit nachgekommen werden. Im Gegensatz zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen vielleicht, ist die Interkulturalität praxisorientiert und in jedem Kontakt mehrerer Kulturen im privaten wie geschäftlichen Bereich einsetz- und umsetzbar.

### **1. Der Kulturbegriff**

Zu Beginn muss die Frage nach der Terminologie des Schlüsselwortes „Kultur“ geklärt werden. Wer Interkulturalität verstehen möchte, kommt nicht herum, den schwierig zu definierenden Kulturbegriff zu überdenken und zu definieren.

Seit Jahrhunderten gibt es unterschiedliche Ansätze dafür, jeweils mit spezifischen Schwerpunkten. Auf die immer noch andauernde Problematik einer Terminologisierung einzugehen, würde in dieser Arbeit zu weit gehen.

Deshalb soll versucht werden, den Begriff „Kultur“, so wie er für die Anwendung und Analyse in diesem Bericht verwendet wird, so umfassend und gleichzeitig so einfach wie möglich einzuführen.

Eklektisch werden mehrere Forschungstendenzen untersucht, um eine Formel herauszuarbeiten, die die angegebenen Forschungsaufträge untermauern.

Der Vorreiter auf dem Gebiet der Interkulturalität Hans-Jürgen Lüsebrink definiert Kultur als

Gesamtheit der symbolischen Kommunikationsformen und –medien einer Gesellschaft..., in denen sie sich verständigt, selbst darstellt, repräsentiert, Vorstellungsmuster, ästhetische Geschmacksmuster, Lebensstile und Rollenbilder entwickelt.<sup>1</sup>

Anders ausgedrückt, kann Kultur als kulturwissenschaftlich ausgerichtete Landeskunde verstanden werden.

Die Sprachwissenschaftlerin Annelie Knapp-Potthoff bringt weitere nützliche Informationen auf den Punkt. Sie versteht unter Kultur ...

(...) ein abstraktes, ideationales System von zwischen Gesellschaftsmitgliedern geteilten Wissensbeständen, Standards des Wahrnehmens, Glaubens, Bewertens und Handelns, das in Form kognitiver Schemata organisiert ist und sich im öffentlichen Vollzug von symbolischem Handeln manifestiert“.<sup>2</sup>

„Gesellschaft“ darf in Zusammenhang mit der Interkulturalität nicht auf einen verwestlichten Wertemaßstab reduziert werden, der nach gesellschaftsfähig und nicht gesellschaftsfähig unterscheidet.

Der Begriff „Gesellschaft“ sollte vielmehr durch den neutralen Ausdruck „Gruppe“ ersetzt werden, der im weiteren Verlauf genauer bestimmt werden wird. „Kulturell“ verweist in dieser Arbeit auf zivilisationsbedingte Vorgänge, Gegebenheiten des täglichen Lebens.

---

<sup>1</sup> LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, RÖSEBERG, Dorothee, *Landeskunde und Kulturwissenschaft in der Romanistik. Theorieansätze, Unterrichtsmodelle, Forschungsperspektiven*. Tübingen: Gunter Narr, 1995: p. 25

<sup>2</sup> KNAPP-POTTHOFF, *Interkulturelle Kommunikationsfähigkeit als Lernziel*. Frankfurt: Fischer, 1997: p. 184

Diese unterschiedlichen kulturellen Prozesse und das daraus resultierende öffentliche Handeln sollen hier unter die Lupe genommen werden.

Interkulturelle Forschung kann unterschiedliche Aspekte thematisieren. Teildisziplinen wie die interkulturelle Linguistik, die interkulturelle Politik, die interkulturelle Pädagogik, den interkulturellen Ansatz in der Kulturpsychologie oder das interkulturelle Management können Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen sein.

Dieser Bericht konzentriert sich auf die interkulturelle Literaturanalyse sowie die interkulturelle Interpretation von Alltagssituationen.

Interkulturelle Analysen können erst entstehen, wenn zwei verschiedene Entitäten aufeinandertreffen. Die französische Soziolinguistin Ruth Amossy hat zu diesem Zweck die kontrastiven Begriffe der *endogroupe / ingroup* eingeführt, um die Mitglieder einer gemeinsamen Kulturgruppe, dies kann eine soziale Gruppe bis zum Staat sein, zu definieren. Ihr gegenüber steht die *exogroupe / outgroup*<sup>3</sup>. Beim Kontakt der beiden Gruppen entstehen Bilder. Heteroimages, Fremdbilder, stehen in engem Zusammenhang mit Autoimages<sup>4</sup>, Selbstbildern.

Images sind Bestandteile der komparatistischen Literaturwissenschaft, die ihre Instrumente der interkulturellen Forschung zur Verfügung stellen kann. Interdisziplinär und assoziativ können sich die komplexen Forschungsergebnisse der Imagologie, die die Images als Forschungsgebiet bearbeitet, und der Interkulturalität sehr gut ergänzen.

Den Grundstein für die Komparatistik hat 1966 Hugo Dyserinck mit seinen epistemologischen Recherchen gelegt. Der Terminus des *Image* ist eng mit der des Stereotyps verbunden, das jedoch in unserer Gesellschaft negativ konnotiert wird.<sup>5</sup>

Der Stereotyp, als Begriff ursprünglich 1922 aus dem Druckereiwesen kommend, genauso wie das Image werden von öffentlich zugänglichen Trägern der Sprache, der Medien, der Literatur, der Mythen und Symbole getragen und weitergegeben.

---

<sup>3</sup> AMOSSY, Ruth, Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés*. Langues. Discours. Société. Paris: Nathan, 1997 : p. 45

<sup>4</sup> PAGEAUX, Daniel – Henri, *La Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994 : p. 65

<sup>5</sup> cf. LÜSEBRINK, RÖSEBERG: p. 132.

Im Laufe der Zeit werden aus Images ein *imaginaire*. Dieser aus dem Französischen übernommene Begriff beschreibt vortrefflich ein soziokulturelles Inventar, das in der *ingroup* seinen festen Platz und seine Gültigkeit hat. Für die (literarische) Analyse von Personen führt Olivier Brachefield den Begriff der *imagotypes* ein, den Manfred Fischer<sup>6</sup> übernimmt. Imagotypen gehören zum *imaginaire*.

Der Imagotyp scheint als Bezeichnung geeigneter zu sein, da unsere Arbeit auf *Images* aufgebaut ist als der Begriff Ethnotyp.

Das immense Gebiet des kulturellen *imaginaire*, dessen psychologische Bedeutung nicht zu leugnen ist, dient immer wieder als Basis für Untersuchungen literarischer oder soziokultureller Art. Im Sprachgebrauch etabliert sind Ausdrücke, die die *outgroup* ironisch-sarkastisch anvisieren. Franzosen werden gerne als *frogs* bezeichnet. Das Bild des Frosches geht auf zwei Tatsachen zurück: die indirekte Kritik an den Eßgewohnheiten der Franzosen, die Froschschenkel essen und die Heimat von Exilfranzosen, die im 17. Jahrhundert das von Fröschen überflutete Pariser Marais-Viertel verließen, um nach England zu gehen.

Ebenfalls eine kulinarische Spezialität wählten die Briten für die Deutschen, die imagologisch als Sauerkrautesser bekannt wurden und deshalb *krauts* heißen. Franzosen sehen in Briten die Vermenschlichung des *roastbeef*, was wiederum die komparative interkulturelle Bedeutung der Koch- und Esstradition unterstreicht.

Schmeicheln wird niemand, der diese Ausdrücke verwendet. Sie erinnern an die Selektivität und gleichzeitig an die Immanenz von überlieferten Images.

Eine Reihe wissenschaftlicher Arbeiten existieren bereits zum Thema der Interkulturalität in der Literatur. Marius-François Guyard führt um 1950<sup>7</sup> die französische Tradition der literaturvergleichenden Analysen von Fernand Baldensperger zu Beginn des 20. Jahrhunderts fort, der 1905 und 1907 zwei bedeutende und einflußnehmende imagologische Artikel - „L'Angleterre et les Anglais vus à travers la littérature française“ et „L'Allemagne et les Allemands vus à travers la littérature française“, verfaßt hat. Jean - Marie

<sup>6</sup> BRACHEFIELD, Olivier, „Note sur l'Imagologie ethnique“, in : *Revue de psychologie des peuples*, 17, 1962, pp. 341-349.

<sup>7</sup> Die Informationen stammen von : BELLER, Manfred, *L'immagine dell'altro e l'identità nazionale: metodi di ricerca letteraria*. Fasano: Schena, 1996: p. 36 ss.

Carré konzentriert sich auf das französische Englandbild des 20. Jahrhunderts besonders jenes zwischen 1914 und 1940.

Die methodologischen Grundgedanken der Interkulturalität stützen sich unter anderem auf assoziative Disziplinen wie die Soziologie und die Psychologie: Interkulturelle Theorien basieren vorwiegend auf den Untersuchungen des deutschen Imagologen Joep Leerssen von der Universität Amsterdam, der in seinen zahlreichen Artikeln „... die soziale Funktion von Literatur...“<sup>8</sup> hervorhebt, die die Eigenschaften der eigenen Gruppe unterstreichen und eine klare Trennlinie zu einer anderen Gruppe ziehen.

Dabei darf ein essentieller Punkt nicht vergessen werden. „Nationale Stereotypen sind intertextuelle Konstrukte: sie basieren auf existierenden Texttraditionen, die die Realitätserfahrung völlig überschatten.“<sup>9</sup>

Dieses essentielle Argument soll sich als roter Faden durch die Arbeit ziehen, ohne ständig direkt erwähnt zu werden.

Neben der soziopsychologischen Komponente kann die historisch-psychologische Dimension von *images liminaire* nicht vernachlässigt werden.

Der französische Historiker Pierre Nora, der eingehend die Geschichte Frankreichs untersucht hat, sieht in ihr ebenfalls eine psychologische Dimension. 1984 fasst er als erster die Bedeutung von historischen Ereignissen als *lieux de mémoire*, Gedächtnisplätze zusammen:

[Die *lieux de mémoire* sind]... materielle Stützen von Gedächtnisinhalten. Diese Orte, in denen sich das Gedächtnis kristallisiert und sich wie ein Sediment niederlässt.

Diese Gedächtnisstützen sind manchmal geographische Orte; es können aber auch bedeutende Ereignisse sein der nationalen Geschichte, emblematische Figuren.<sup>10</sup>

Pierre Nora sieht in emblematischen Figuren auch Gedächtnisplätze. Wir gehen davon aus, dass literarische Figuren gleichfalls zu emblematischen

---

<sup>8</sup> Beller: p. 49

<sup>9</sup> Leerssen, Joep, 1998: "National Identity and national stereotype". In: [www. Cf.hum.uva.nl](http://www.Cf.hum.uva.nl).  
Suchwort: Pierre Reboul, p. 2 Zugriff : 28.8. 2005

<sup>10</sup> Übernommen von: LÜSEBRINK, RÖSEBERG: p. 78

Figuren und Gedächtnisplätzen werden können. Emblematische Figuren sind der *ingroup* bekannt, die sich mit ihnen identifizieren kann. Die unstofflichen Konstrukte des *imaginaire* und die Gedächtnisplätze

Images dienen im weiteren Sinne der Bildung des Selbstbewusstseins und der Einfügung in die eigene Gruppe. Die nationalen, rassistischen und sonstigen Stereotypen oder Vorurteile sind in diesem Sinne ein Teil des eigenen Wertesystems.

Dieses Wertesystem ist auf jede *ingroup* abgestimmt. Danach richtet sich auch das jeweilige *imaginaire* und die Gedächtnisplätze. Es kommt zum Herausfinden von Ähnlichkeiten der Gruppe, nennt, und zum Herausfiltern von Unterschieden.

Um die Kultur des anderen bestmöglich analysieren zu können, was natürlich begrenzt durchführbar ist, sollten auch andere Zugänge zum kulturellen Verständnis gewählt werden.

## 2. Zeit und Raum als interkulturelle Instrumente.

Der amerikanische Anthropologe Edward T. Hall, Autor von *The Silent Language* (Doubleday, 1959), *The Hidden Dimension* (Doubleday, 1966), und *Beyond Culture* (Anchor Press, 1976)<sup>11</sup> konzentriert sich seit den 50er Jahren auf die Zeit als Parameter für die Kulturanalyse. Seine manchmal negativ gestaltete Rezeption und Rezension, die ihm den Vorwurf des Rassismus einbrachte, wollen wir ausblenden, da lediglich seine Zeittheorien von Belang sind.

Er führt die Begriffe monochron und polychron ein. In *monochronen Gruppen* wie in England, in den USA und in anderen germanischen Länder wird „die Zeit linear vorgestellt, ist programmiert, in einzelne Teile zerlegbar.“<sup>12</sup> Deshalb zählen Pünktlichkeit und Exaktheit. Kontrastiv treten polychrone Gruppen auf wie Spanien zum Beispiel. Sie sehen „Zeit ... hier eher als einen Punkt als eine Linie oder Gerade. Die Zeit ist charakterisiert durch die Vielfalt der gleichzeitig ausgeführten Aktivitäten wie auch durch das Interesse für andere Personen.“<sup>13</sup>

Pünktlichkeit und Exaktheit stehen hier im Hintergrund.

<sup>11</sup> Die website [www.pollyplatt.com](http://www.pollyplatt.com) hat mir diese Idee gegeben. PLATT, Polly, *French or Foe*. Laval: Beauchemin, 2000.

<sup>12</sup> LÜSEBRINK, RÖSEBERG: p. 167

<sup>13</sup> LÜSEBRINK, RÖSEBERG: p. 167

Vereinfacht kann die Raum- Zeitschiene als Nord- Süd-Bild verstanden werden.<sup>14</sup>

Monochron kann mit dem Attribut Norden ergänzt werden, während polychron dem Süden zuzuordnen ist.

Monochron und polychron sind keine Werturteile. Laut Hall sind beide Positionen gleichberechtigt und sich notwendigerweise gut ergänzend in der heutigen Welt.

Weiters verweist der amerikanische Wissenschaftler auf die Kontextgebundenheit, die die Wahrnehmung der zeitlichen Abläufe begleitet. Monochrome Kulturen weisen eine schwache Kontextgebundenheit auf, die in der Sekundärliteratur als *low context culture* geführt wird.

So erläutert die deutsche Romanistin Dorothee Röseberg diese Auffassung folgendermaßen:

Programme, detaillierte Zeitplanung, um Störungen und Überschneidungen zu vermeiden, ein auf Minuten genauer Kalender, dicke Wände, Doppeltüren begrenzen und bremsen den interpersonalen Kontakt und damit den Informationsfluss. ...es entsteht der Eindruck, dass deutsche Geschäftspartner rigide und schwer erreichbar sind.<sup>15</sup>

In einem Psychogramm der monochronen Kultur scheinen somit die Prioritäten Pünktlichkeit, Korrektheit, aber auch Distanziertheit auf. Obwohl Hall und die von seinen Theorien beeinflussten Wissenschaftler ihr Interesse auf die Zeitkomponente richten, kann die Zeit ohne den Raum nicht ausreichend erfasst werden, wie das gewählte Zitat aber gleichzeitig deutlich macht. Zeit bedingt den Raum und Raumvorstellungen bedingen die Zeitwahrnehmung. Die in monochronen Kollektivitäten vorausgesetzte Pünktlichkeit ist eine Form der persönlichen Zeiterfahrung. Der Ordnungssinn beinhaltet die räumliche Strukturierung.

---

<sup>14</sup> Genauere Angaben finden sich in der sogenannten Klimatheorie.

<sup>15</sup> LÜSEBRINK, RÖSEBERG: p. 170

Der französische Philosoph Michel Foucault klassifizierte das 20. Jahrhundert als „Epoche des Raumes“.<sup>16</sup> Bertrand Westphal, der sich seit längerem auf die Beschreibung der Raums in der Literatur, bekannt als Geokritik, spezialisiert hat, erklärt, dass „... der Zeit- und Raumfaktor nicht von einander zu trennen ist... In und mit dem Zeitparameter gestaltet sich der Raum als Garten, dessen Wege nach links, rechts, nach unten wie nach oben führen.“<sup>17</sup>

Beispiele der differenzierten Raum-Zeitwahrnehmung werden anhand der literarischen Werke veranschaulicht.

Das räumlich Eingrenzbare gibt der Monochronie das Gefühl der Kontrollierbarkeit.

Vorausschauend kann erwähnt werden, dass das Monochrome geschlossene Räume bevorzugt, während das Polychrone die freie Natur zur Entfaltung benötigt.

Denn weder der monochrome noch der polychrone Kreis sind homogen. Genaugenommen müssten in der monochronen und polychronen Gruppe selbst weitere Segmentierungen vorgenommen werden, um einzelne Aspekte abzugrenzen. Im monochronen Bereich müsste zwischen deutschsprachigen Ländern wie Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz differenziert werden. Innerhalb dieser Länder gibt es noch interne Unterschiede zu beachten, die sich in Deutschland dual in einem Nord-Süd- und Ost-West- Gefälle, in Österreich in einem Ost-West- Gefälle äußern.

Neben dem deutschsprachigen Raum wird der angelsächsische Standort Großbritannien und Nordirland, Irland auf europäischer Seite sowie die Vereinigten Staaten und Kanada auf amerikanischer Seite interessieren. Ausschließen darf man in dieser Differenzierung Australien und Neuseeland nicht. Jede dieser Entitäten hebt für sie spezifische monochrome Eigenschaften hervor, wodurch andere in den Hintergrund treten.

Sprachliche Gebundenheit und Verbundenheit sind nicht zu unterschätzende Phänomene der *ingroup* und des *imaginaire*.

---

<sup>16</sup> FOUCAULT, Michel: „Andere Räume“ : in : Wentz, Martin : *Stadt-Räume* ; Frankfurt, 1991 : p. 66.

<sup>17</sup> WESTPHAL, Bertrand: „Pour une approche géocritique“. In : *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM : Limoges : 2000 : p. 8ff.

Der polychrone Bereich wiederum teilt sich in spanischsprachige Gebiete, wobei Unterschiede zwischen europäischen und lateinamerikanischen Ländern bestehen, und Italien, sowie komplett andere Wirkungskreise, die einen exotischen Status annehmen können.

Bei genauer Betrachtung der Dichotomie Monochronie - Polychronie fällt aber ein gewisser Unterschied zwischen den einzelnen polychronen Kulturen auf. Während Hall und die von ihm beeinflussten Kulturwissenschaftler diesbezüglich keine weitere Differenzierung vornehmen, so ist es sinnvoll, unseren Blick auf andere Werke und Autoren zu richten, die im interkulturellen Bereich forschen.

Dabei nimmt die in Frankreich lebende Amerikanerin Polly Platt in ihrem humorvoll gestalteten Ratgeber „French or Foe?“ mit Recht eine genauere Einteilung der polychronen Kulturen vor. Sie nennt die Franzosen *quarkochron* und unterstreicht somit, je nach Situation und Bedeutung, ihre Neigung zum Monochronen oder zum Polychronen. Eine quarkochrone Lebenseinstellung kann als Schnittstelle zwischen Monochron und Polychron angesehen werden. Seit 1789 wird die französische *ingroup* durch die Errungenschaften der Französischen Revolution, Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit geprägt. Der übermäßige Ruf nach Freiheit gilt als polychron, denn es beinhaltet die Freiheit, die Zeit nach eigenen Vorstellungen zu leben. Obwohl die Angaben zu monochron, quarkochron und polychron auch zu Beginn des 3. Jahrtausends ihre Gültigkeit haben, beginnen durch die globalisierenden Multimedien ihre exakten Konturen zu verschwimmen. Ein eindeutiger Trend zur Polychronie ist dabei nicht zu übersehen. So können monochrome Gruppen polychrone Eigenschaften übernehmen und allmählich in ihr *imaginaire* aufnehmen. Nichtsdestotrotz hält sich dieser Prozess in Grenzen.

Nach dieser theoretischen Einführung in die Grundbestandteile und Begriffe der Interkulturalität wird der zweite Teil des Artikels der Analyse gewidmet.

Dabei werden zwei ineinandergreifende Aspekte beleuchtet. Einerseits werden ausgewählte literarische Figuren auf ihre Zeiterfassung hin untersucht werden. Andererseits soll ebenfalls dargelegt werden, dass Grundhaltungen und Rahmenbedingungen in einem literarischen Werk eine monochrome und quarkochrone Atmosphäre intensivieren können. Narrativ

interessant ist die Umsetzung des Zeit- und Raumgefühls in Werken der Weltliteratur.<sup>18</sup>

Vorweg sei daran erinnert, dass der literarische Kanon natürlich ein extrem breites Spektrum an literarischen Figuren bietet, die es alle verdient hätten, interkulturell analysiert zu werden. Trotzdem musste eine Auswahl getroffen werden.

Images der outgroup literarisch zu verarbeiten hat eine Kontrastfunktion, die die soziale Funktion bei weitem übersteigt. Schnell wird der Charakter zu einem schematisierten nationalen Objekt.

Von kritischer wie lobender Seite werden Stimmen laut, die die Idee eines Nationalcharakters ambivalent als Stereotype oder als notwendige Kategorisierung akzeptieren (müssen).

Rückblickend gibt es Epochen, die den interkulturellen Kontakt schon vor der Globalisierung gepflegt und vorangetrieben haben. Viele von diesen tradierten Heteroimages gehören bis heute zum *imaginaire*. Historische Großereignisse prägen imagologische Ergebnisse. Neben den beiden Weltkriegen sind im 20. Jahrhundert der Vietnamkrieg und der Irakkrieg zu nennen, die das Bild der USA in der Öffentlichkeit beeinflussten.

Weitere bestimmende Faktoren waren der Hundertjährige Krieg, der Streit um den Suezkanal als Zankapfel zwischen Großbritannien und Frankreich, der Deutsch-Französische Krieg von 1870/ 1871 und der Falklandkrieg von 1982 zwischen Argentinien und Großbritannien, um nur einige Beispiele ins Gedächtnis zu rufen.

Besonders die Aufklärung und das 19. Jahrhundert besonders der Romantiker lässt durch binäre interkulturelle Darstellungen aufhorchen. Binär bedeutet, dass Autoimage und Heteroimage direkt nebeneinander und miteinander agieren.

Als erste bedeutende interkulturelle Untersuchung eines Heteroimages in Frankreich gilt nichtsdestotrotz die Präsentation des Fremden in *De l'Allemagne* (1810), das Madame de Staël während ihrer zahlreichen Reisen verfasst. Ihr Beitrag beruht auf einem antithetischen Verständnis von Romania, dem französischsprachigen Kulturkreis, und Germania, dem deutschsprachigen Pendant.

---

<sup>18</sup> Im folgenden werden nichtdeutschsprachige Textausschnitte in der Übersetzung wiedergegeben, um eine einheitliche Textstruktur zu gewährleisten.

Dennoch bleibt England im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts der Favorit des interkulturellen Interesses. Honoré de Balzac, Victor Hugo treten in Voltaires Fußstapfen. Die französische Oberschicht lebt ihre Anglophilie, die sie zur Anglomanie steigert, mit Attributen wie *fashion*, *spencer*, *dandy* und *jockey-club* aus. Die Imitation von Lebensweise und typische Mode bedeutet die intensive Implikation der *outgroup* in das vorhandene Schema. Die höchstmögliche Variante der interkulturellen Wahrnehmung äussert sich im Mythos, der extrem klischeehaft (relativ) lange stilisiert und unangefochten hochgehalten wird.

Gleichzeitig durchflutet das restliche Europa eine Welle von Gallophilie und Gallomanie, die das absolutistische Frankreich bis ins 18. Jahrhundert erfolgreich bekräftigt. In diesem Zusammenhang könnte man aufzeigen, dass die 2. Hälfte des 20. und das 21. Jahrhundert von einer Amerikomanie überrollt werden.

Im 19. Jahrhundert bleibt das Interesse an Spanien und Italien erhalten, wie uns Stendhal in der *Chartreuse de Parme* ( 1839 ), Prosper Mérimée in *Carmen* oder Victor Hugo in *Ruy Blas* sowie Théophile Gautier in *España* verdeutlichen. Weiters zieht sich der literarische Exotismus zum Beispiel in Nervals *Voyage en Orient* und Flauberts *Salambô* fort.

Im folgenden Abschnitt werden das Monochrome und das Quarkochrone jeweils aus der Sicht der jeweiligen *ingroup* und dann aus der Perspektive der *outgroup* veranschaulicht.

Ganz automatisch ergibt sich die Frage, ob und inwieweit Präsentationen übereinstimmen.

Zwei Schwerpunkte fließen in die Auswahl der Werke und in ihre Interpretation ein.

Beginnen wird der einleitende Teil mit der Analyse des Lokalkolorits, dem Grundtenor des Werkes, der durch äußere Rahmenbedingungen vorgegeben wird. Die zweite Passage fokussiert auf einzelne literarische Figuren und ihre durch die Zeit dominierte charakterliche Disposition.

### **3. Monochroner/polychroner/quarkochroner Tenor in den literarischen Werken.**

In einem für die Aufklärung typischen kategorischen Stil qualifiziert Jean le Rond d'Alembert, französischer Enzyklopädist des 18. Jahrhunderts, benachbarte europäische Länder nach ihren Vorzügen. England ist eine

vortreffliche Denkerkernation, Deutschland lädt zum Verweilen ein, während Frankreich der ideale Lebensort ist. Sicherlich generalisiert d'Alembert, ohne andere Qualitäten einzubeziehen oder Kritik zu üben.

Somit verbreitet er das quarkochrone Bild der genussvollen Leichtigkeit, das als *savoir-vivre* von der französischen *ingroup* zelebriert wird und unverkennbar zu dessen *imaginaire* gehört. Das *savoir-vivre* strahlt als Konstante so stark aus, dass andere Sprachen den französischen Ausdruck einfach übernommen haben.

Das komplexe vor allem sozial ausgerichtete *savoir-vivre* bezeichnet eine Anzahl von Regeln der Höflichkeit.

Franzosen haben das Essen an sich so viel kommentiert, das sie es mit den Jahren zur festen Ausstattung ihrer Gesellschaft gemacht haben. Kochen wird zu einer Art Gemälde oder Gedicht erhoben. Selbst Familienessen werden als Theatervorstellung zelebriert. Das nenne ich *savoir-vivre*.<sup>19</sup>

Das quarkochrone Lebensgefühl des *savoir-vivre* bestimmt den Rahmen in „A Moveable Feast“ [Ein Fest fürs Leben] In dem posthum 1964 erschienenen Werk schildert der US-amerikanische Nobelpreisträger Ernest Hemingway die mit polychronen Elementen gefärbte Unbeschwertheit der französischen Hauptstadt, die zentrifugal und zentripedal als *ville-texte* wirkt, nicht nur in der Zwischenkriegszeit. Gravitationsfelder gehören einfach zum *imaginaire*. Imagologisch können Paris, London, Berlin, New York etc lokalisiert werden, die den Ton für die *ingroup* und die Bewertung der *outgroup* angibt.

Zusammen mit anderen Exil-Amerikanern flieht Hemingway zur Zeit der Prohibition nach Europa. Dieser historische Hintergrund und das daraus resultierende Loblied auf Paris findet sich auch bei Henry Millers „Tropic of Cancer“ [Im Wendekreis des Krebses] und bei George Orwells „Down and Out in Paris and London“ [Unterwegs in Paris und London].

Obwohl die Atmosphäre der 20 er Jahre des letzten Jahrhunderts perfekt eingefangen wird, gilt das Bild von Paris als legendär und ist auch so in die US-amerikanische Literaturgeschichte eingegangen. Das vermittelte Bild des unkonventionellen *vie bohème*, das den Exilliteraten als absolute

---

<sup>19</sup> BERNSTEIN, Richard, *Glorie*. New York:Rutland, 2007: 179.

Inspirationsquelle dient, spiegelt die quarkochrone Grundhaltung wieder, die sich im Laufe der Jahrzehnte kaum verändert.

Die auferlegte Prohibition des extrem monochronen US-Amerika versteht sich indirekt als geistige Zensur und Austrocknung des schriftstellerischen Potentials. Unumstritten entfaltet sich das quarkochrone Profil am besten auf großen Boulevards und Avenues mit gemütlichen Cafés.

Nicht immer war die Darstellung der französischen Hauptstadt, Inbegriff der Quarkochronie, nur positiv ausgerichtet.

Bei einem Zeitsprung ins 19. Jahrhundert fällt das Bild beim Engländer Charles Dickens ganz anders aus, dessen Schilderung von der Französischen Revolution in „A Tale of Two Cities“ von 1859 durch die binäre Konstruktion London-Paris interkulturell von Interesse ist.

Ohne die notwendigen weitreichenden Konsequenzen für Europa und die Welt hervorzuheben, beschränkt sich Dickens damit, ein Schwarz-Weiß-Bild von Frankreich und England zu malen.

Er kontrastiert die Stabilität Englands gegen Ende des 18. Jahrhunderts als oberstes monochrones Prinzip und das revolutionäre Frankreich, das in den Wirren der Revolution keine Sicherheit mehr bietet. In diesem Werk gründet sich die Dichotomie auf einem lange andauernden Streit und Machtkampf zwischen Frankreich und Großbritannien. „A Tale of Two Cities“ dient, um Leerssens soziale Funktion der Literatur einzubringen, zur Stärkung des Selbstbewusstseins der englischen *ingroup*.

Das monochrome Bewusststein der Ordnung und Pünktlichkeit wird in Großbritannien schon von frühester Jugend an antrainiert.

Lewis Carrol führt in seinem Kinderbuch „Alice ‘s Adventures in Wonderland“ [Alice im Wunderland] von 1865 das Weiße Kaninchen als Träger der Monochronie ein, das immer fürchtet, zu spät zu kommen.

Die überdimensionale Taschenuhr fungiert als unverzichtbarer Bestandteil einer von Zeitdruck bestimmten Lebenshaltung. Obwohl als Kinderbuch vermarktet, übt Carrol darin scharfe Kritik an bestehenden sozialen Regeln, indem er die sonst als monochron einzustufende Logik ad absurdum führt.

Ähnlich eröffnet Franz Kafka, der neben Peter Handke der im nicht-deutschsprachigen Ausland der meistgelesene österreichische Autor bleibt, der *ingroup* ein Universum, in dem Zeitdruck und Ausweglosigkeit abwechseln und letztendlich miteinander verschmelzen.

Herkömmliche Helden gibt es nicht. Sogenannte Anti- Helden gelangen nicht an ihr Ziel. Monochron eingrenzende Räume werden zu Protagonisten. Das Irrationale bricht unvermittelt und unreflektiert ins normale Leben herein als Verwandlung zum Beispiel. Die Erzählung „Gibs auf“ von 1924 greift die typischen Themen auf.

Als ich eine Turmuhr mit meiner Uhr verglich, sah ich,  
dass es schon viel später war, als ich geglaubt hatte, ich  
mußte mich sehr beeilen, der Schrecken über diese  
Entdeckung ließ mich im Weg unsicher werden.<sup>20</sup>

Durch die angedeutete Utopisierung wird der Raum zu einem undurchsichtigen Labyrinth. Die Raum-Zeit- Metapher wirkt wie eine Spirale, die in den Abgrund reißt.

Der Blick der deutschen *ingroup* auf die französische *outgroup* im folgenden Fall enthält ebenfalls negative Züge. Der Protagonist Fonty durchlebt in Günter Grass' Roman *Ein weites Feld* (1995) die deutschen Wiedervereinigung als Aufbruch aus der alten, monochronen Ordnung. Verzweifelt und resigniert flüchtet er von Berlin in die französischen Cevennen. Fonty glaubt und hofft vergeblich, dass der Raumwechsel eine positive Änderung bringen würde. Das quarkochrone Frankreich wird in diesem Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur zum utopischen Nicht-Ort degradiert, der zwar ein ideales Arsenal inspirierender Formen ist, aber ohne Tiefgang bleibt. Grass macht die ins Quarkochrone/Polychrone triftende Oberflächlichkeit deutlich, die er Frankreich zuteilt. Die von Hemingway angepriesene Leichtigkeit des französischen Lebens schwingt zwar als Indiz mit, kommt aber nicht mehr zur Entfaltung.

#### 4. Literarische Figuren.

Explizit oder implizit monochrome oder polychrone Rahmenbedingungen für ein literarisches Werk werden von Figuren getragen, bei denen selbstverständlich unterschiedliche Grade an Monochronie und Polychronie festgestellt werden können.

Grundzüge sind mehr oder weniger deutlich erkennbar, nicht immer schon in erster Linie im Charakter der literarischen Person, sondern auch im Bestreben und Zwang, der von außen, vor allem der Gesellschaft kommt. Je

<sup>20</sup> KAFKA, Franz, *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt: Donner, 1978 (Reed.) S. 410ff.

nachdem wirken monochrome, quarkochrone oder polychrone Prinzipien von außen auf das Individuum ein.

Beginnen wir diesen Teil mit einem immer noch populären Schriftsteller, der der interkulturellen Dichte besondere Aufmerksamkeit schenkt.

Um den erweiterten Topos der monochronen Genauigkeit kreist das 1873 von Jules Verne verfasste Werk „Um die Welt in 80 Tagen.“ [La Tour du Monde en Quatre-Vingts Jours].

Als Gegenspieler zum phlegmatischen und durchwegs monochronen Engländer Phileas Fogg tritt der französische Diener Passepartout auf, der wie keine andere literarische Figur das quarkochrone Wesen der Franzosen verkörpert. Schon sein Name verrät sein Bestreben, sich aus jeder noch so schwierigen Situation herauszumanövrieren, und bei niemandem und nirgendwo anzuecken dank seiner sozialen Anpassungsfähigkeit und überraschenden Wandelbarkeit. Im Vergleich mit Hemingway könnte Passepartout die Personifizierung des vom Amerikaner angeführten *savoir-vivre* sein. Kongruent ist die Präsentation der Franzosen und Frankreich von einem quarkochronen *ingroup*- Standpunkt aus am Beispiel Jules Vernes sowie von einer monochronen *outgroup* – Sichtweise aus am Beispiel Hemingways.

Foggs Nüchternheit und Unbeirrbarkeit hingegen wird als gefühlkalt und undurchdringlich eingestuft. Er übersieht in seiner Fixierung das *savoir-vivre*.

Gerne wird der Ordnungsfanatismus durch die Maschinen -Metapher verstärkt. Fogg ist eine „... wunderbar organisierte Maschine, ...ein Automat.“<sup>21</sup>

Die „chronometrische“ Genauigkeit, eine Eigenschaft aus dem Bereich der Zeitmessung gegriffen, unterstreicht den positiven Aspekt der Gleichmäßigkeit. Fogg war „Vollkommen ausgeglichen... nie in Eile aber immer bereit.“<sup>22</sup> Regelmäßig wird die Zeit thematisiert. Nicht ohne Grund in der Person des Engländers Phileas Fogg. Die ganze Welt orientiert die Zeitmessung am englischen Ort Greenwich.

---

<sup>21</sup> . „...une machine si merveilleusement organisée... “ VERNE, Jules, *Le Tour du Monde en Quatre-Vingts Jours*. Paris : Gallimard, 1985 (Reed.): S. 14

<sup>22</sup> „, bien équilibré... jamais pressé et toujours prêt“ Verne : S. 6.

Der monochrome Ordnungsfanatiker vereint somit die markanten Eigenschaften des spleenigen, phlegmatischen Gentleman, Eigenschaften, die sich (mehr oder weniger direkt) auf einen Puritanismus zurückführen lassen, der auf Attributen wie Gewissenhaftigkeit beruhen. Parallel dazu sticht Fogg's Eleganz ins Auge. Sein elegantes Auftreten ist eine Modeerscheinung, die vom viktorianischen England ganz Europa überschwemmt. Das große Vorbild ist George Bryan Brummel, der als Beau Brummel Maßstäbe setzt.

Geschickt ordnet Jules Verne durch die onomastische Charakterisierung (Fogg hat einen undurchdringlichen Charakter wie der Nebel, „Fog“) das französische Autoimage neben dem Heteroimage an und kristallisiert so eindrucksvoll deren Divergenzen heraus. Selten finden sich in der Literaturgeschichte ähnlich intensiv gestaltete binäre Darstellungen, die Autoimage und Heteroimage verbinden.

In diesem Fall sind monochrome und quarkochrone Züge prototypisch vielleicht überzeichnet, aber ihre Universalität beeindruckt nachhaltig bis in die heutige Zeit. Das in der Literatur geschaffene und übertragene *imaginaire* des Engländers hat nichts von seiner Gültigkeit und nichts von seinem Charme verloren. Beide Personen wurden zu Imagotypen erhoben. Jules Verne beweist, dass der englische Gentleman sowohl Bestandteil des französischen *imaginaire* als auch des englischen *imaginaire* ist.

Die Tradition des prototypischen Gentleman wird im 20. Jahrhundert fortgesetzt. Pierre Daninos verleiht seinem „Major Thompson“ 1918 ähnlich wie später André Maurois 1954 seinem „Colonel Bramble“ Grundzüge von Fogg.

In Rahmen des von der französischen ingroup propagierten englischen Imagotyps darf sein weibliches Pendant in diesem Artikel nicht unerwähnt bleiben.

Hier ist die von Maupassant 1884 beschriebene *Miss Harriet* und deren treffendes Porträt zu nennen, die puritanische Wesenszüge in sich vereint:

Die alten Jungfern bringen überall ihre eigenartigen  
Manien und ihre versteinerten Altweiber-  
Moralvorstellungen ein...einen gewissen

Kautschukgeruch, der glauben lassen könnte, dass man sie nachts in ein Etui legt.<sup>23</sup>

Die karikierte Engländerin definiert sich deutlich über einen kleinen Raum.

Ein anderes Element der monochronen Imagotopie unterstreicht das folgende Beispiel.

Mit Schmucke, der als monochrome Karikatur hervorsticht, stellt der französische Romancier Honoré de Balzac in „Cousin Pons“ 1847 einen deutschen Musiker den Franzosen gegenüber. In dieser interkulturellen Konstellation kommen Madame de Staëls Ergebnisse zum Tragen.

Der exzessive Sammler Pons teilt die Leidenschaft für Musik mit dem Deutschen, der als Träumer die romantische Erwartung der französischen *ingroup* erfüllt. Balzac präsentiert den Einzelgänger als naiv, in seine Welt der Musik vertieft. Die Zeit nimmt er nur peripher wahr. Trotz seiner Harmoniesucht im Orchester wie im Leben, bleibt Schmucke ein ambitionsloser und mittelmäßiger Beobachter, der passiv nie sein Leben in die Hand nimmt. Allein die Oper bleibt sein Refugium, der einzige Platz, wo Schmucke als Mensch ernst genommen wird.

Aus dem quarkochronen *savoir-vivre* der Belle Epoque, das den Grundton des Werkes ausmacht, exquisitem Essen und Likör, macht er sich nichts. Polychrone Lebenslust steht nicht im Vordergrund.

Dennoch verleiht der Autor dem deutschen Imagotyp kindliche Züge, die sich wie in ganz Deutschland im Vergleich zum philosophisch fortgeschrittenen Frankreich manifestieren.

Es wäre falsch, literaturanalytisch Figuren und Werke auf ihr monochrones oder polychrones Wesen zu reduzieren, ohne andere Faktoren einzubeziehen. Was trotzdem versucht werden soll, ist das Aufzeigen von oben genannten Aspekten, die die Charakterisierung verfeinern können.

Die soeben analysierten Beispiele, die aus dem literarischen Kanon nicht mehr wegzudenken sind, gehören zweifelsohne dem *imaginaire* der jeweiligen Gruppe an.

---

<sup>23</sup> „Les bonnes filles... apportent partout leurs manies bizarres, leurs moeurs de vestales pétrifiées,... et une certaine odeur de caoutchouc qui ferait croire qu'on les glisse, la nuit, dans un étui.“ MAUPASSANT, Guy de, *Miss Harriet*: Paris: Didier, 1983. (Reed.):p. 87

### 5. Die Raum-Zeit-Wahrnehmung im Alltag.

Das monochrome, polychrone oder quarkochrone der jeweiligen Kultur wird oft nicht bewusst wahrgenommen, obwohl der Alltag auf diesen Säulen aufgebaut ist und niemand, der aus derselben Kultur mit derselben Kontextgebundenheit kommt, sie als unsinnig verurteilen würde. Auffällig werden diese kulturelle Besonderheiten erst, wenn diese beiden gegensätzlichen Kulturen in einen interkulturellen Kontakt treten.

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass die Dichotomie, die sich aus dem Zusammenspiel zwischen Monochronie und Polychronie/Quarkochronie ergibt, als Mentalitäts- und Wesensmerkmal der jeweiligen Kultur zu analysieren ist.

Mentalitäten werden als kollektive geistige Dispositionen des Bewusstseins, die sich in sozialen Gruppen zeigen, aufgefasst. Dabei interessieren Formen des Alltagswissens ebenso wie die dem Bewusstsein entzogenen, aber tatsächlich wirkenden Denkmuster.<sup>24</sup>

Das Zeit- und Raumerleben nimmt einen weit gewichtigeren Platz im Leben jedes einzelnen Menschen ein als eine bloße Nebensächlichkeit, mit der sich ausschließlich Wissenschaftler beschäftigen.

Es ist eine Notwendigkeit, „...den physikalischen Raum so zu erschließen, daß eine Orientierung, ein Handlungsentwurf- und Realisierung möglich ist.“<sup>25</sup> Dabei gibt die *ingroup* Maßstäbe dafür vor.

Der französische Soziologe Emile Durkheim bestätigt: „Der gelebte Raum ist weder subjektiv (jeder Mensch lebt in einem derart strukturierten Raum), noch ist er ein von dem wirklichen Außenraum zu unterscheidender Immanenzraum.“<sup>26</sup>

Es existieren im Raum mehr oder weniger immanent stabile Codes, die jede *ingroup* definiert.

Die aus dem Alltag gegriffenen Beispiele beruhen auf persönlichen Erlebnisprotokollen.

Ein Beispiel aus dem Alltag soll dies veranschaulichen. Die Strasse ist die erste Projektionsfläche, wo Autoimages and Heteroimages zusammenkommen.

<sup>24</sup> LÜSEBRINK, RÖSEBERG: p. 16

<sup>25</sup> GRAUMANN, Robert, *Sozialpsychologie des Raumes*: Köln: Almatea, 1978: p. 185

<sup>26</sup> DURKHEIM, Emile: *Untersuchungen zum gelebten Raum*. Berlin, Schöningh, 1967: p. 389

Anders als im literarischen Werk, bei dem Zeit verstreicht, bis in der Rezeption heftige Kritiken verurteilen, kann dieser erste Kontakt in der Öffentlichkeit zu direkter Aggression und Aggressivität führen.

Die Regelung des Straßenverkehrs durch Verkehrsampeln basiert, auch wenn dies eigenartig erscheint, nach monochronen oder polychronen Prinzipien. Quarkochrone Ampeln funktionieren wie polychrone.

Monochrome Ampeln in Deutschland oder Großbritannien zum Beispiel folgen dem Schema Grün Gelb Rot. Diese Reihenfolge gilt auch für die anderen Kulturen. In der anderen Richtung aber überwiegt in monochronen Kulturen die lineare Struktur, Rot Gelb Grün. Dieses Gelb dient als Vorbereitung und zugleich als Aufforderung, bei Grün sofort wegfahren zu können. Kann der Fahrer im monochronen Straßenverkehr nicht sofort bei Grün wegfahren, deutet das laute Hupen hinter ihm darauf hin, dass er kulturelle Codes nicht beachtet hat.

Die gleiche Abfolge der Farben bei der Ampelschaltung entspricht dem gewünschten und gewohnten Ordnungssinn und der Exaktheit, die das monochrome Wesen bestimmen. Mitglieder der monochronen Ingroup würden niemals die Sinnhaftigkeit dieser Abfolge hinterfragen, geschweige denn kritisieren. Die Ampelschaltung ist ein festes Autoimage.

Quarkochrone Autofahrer hingegen sind mit monochronen Codes normalerweise nicht vertraut, außer sie haben länger in monochronen Kulturen gelebt. Sie bereiten sich in monochronen Kulturen deshalb bei Gelb nicht unbedingt auf das Wegfahren vor. Nichtmonochrome Kulturen können den Sinn hinter dem Gelb nicht verstehen und finden es überflüssig. *Low context* trifft auf *High context*.

Ein anderes Beispiel kommt aus dem Bereich des Verhaltens in der Öffentlichkeit. In quarkochronen und polychronen Kulturen ist es im Restaurant/ Lokal durchaus üblich, das Geld für die Konsumierung und das Trinkgeld auf dem Tisch liegen zu lassen und das Restaurant zu verlassen. In monochronen Restaurants würde dieses Verhalten mehr oder weniger Ärger mit sich bringen. Den zu bezahlenden Betrag gibt man den Kellner persönlich und stockt um das Trinkgeld auf. So erspart man sich in monochronen Kulturen den Vorwurf der Zechprellerei und des Betruges.

Monochrome Kulturen fokussieren auf Effizienz, vor allem im beruflichen Bereich. Zu diesem Zweck haben technische Geräte hier schneller ihren festen Platz als in einem polychronen Umfeld. Mehr als die Hälfte der

Telefonzellen in britischen Ballungszentren sind mit mehreren technischen Apparaten ausgestattet. In diesen Telefonzellen, die als autarke High-Tech-Schaltflächen operieren, können E- Mails empfangen und abgeschickt werden. Die Konzentration der notwendigen technischen Mittel trägt dazu bei, Zeit und Raum zu sparen.

Dieses monochrome Prinzip prägt auch weiterhin das Alltagsbild. In Großbritannien ist es üblich, wenn auch heutzutage in abgeschwächter Form, dass die Fahrgäste bei Bushaltestellen Warteschlangen bilden. Räumlich bedeutet dieses *queuing-up* eine Vorgabe und Einhaltung der sozialen Codes der *ingroup*.

Monochrome Kinoliebhaber in Großbritannien und Deutschland wissen, dass in den meisten Kinosälen unterschiedliche Preise durch die Platzwahl bedingt sind. Sitzplätze in den vorderen Reihen sind billiger als jene weiter hinten. Im quarkochronen Frankreich gibt es nur einen Einheitspreis für Kinokarten. Die Platzwahl spielt keine Rolle. Der Kinoraum wird von den Besuchern wie den Kinobetreibern in seiner Totalität wahrgenommen. Räumliche Aufteilungen gibt es nicht, denn sie würden dem Prinzip der Gleichheit widersprechen. Selbst nach der Französischen Revolution funktioniert das quarkochrone Alltagsleben nach egalitären Prinzipien, wie auch das System des *Concours* unter Beweis stellt.

Unter *Concours* versteht man ein prüfungsähnliches Auswahlverfahren, das durchlaufen werden muss, wenn ein Posten im öffentlichen Dienst angestrebt wird, sei es für Lehrer oder Generaldirektoren. Für monochrome Verhältnisse mag es absurd erscheinen, dass selbst eine Putzfrau diesen *Concours* mitmachen muss. Somit soll gewährleistet werden, dass theoretisch jeder, der den *Concours* besteht, Anrecht, im Sinne der Chancengleichheit, auf den öffentlichen Posten hat. Monochrome Bewerbungen laufen über den Bewerber selbst.

Räumliche Begrenzungen, erinnern wir uns an das Zitat von Röseberg, verweisen auf monochrome Strukturen. Zwei unterschiedliche Beispiele sollen dieses Phänomen dennoch im quarkochronen Frankreich relativieren.

Öffentliche Postkästen besitzen in Frankreich zwei Schlitze, einen für das respektive Département und dessen Umland, und den zweiten für den Rest Frankreichs und das Ausland. Solche Vorrichtungen, die der Post die Vorsortierung erleichtern soll, würde man eher an monochronen Standorten

vermuten. Aber gerade dort, in Großbritannien genauso wie in Deutschland finden sich solche öffentlichen Postkastenöffnungen nicht.

Den Grund dafür in der Einwohnerzahl zu finden, führt die Analyse nicht weiter, denn Deutschland zählt bei weitem mehr Einwohner als Frankreich.

Hier liegt die Vermutung nahe, dass, aus Angst, das Polychrone könne mit der Zeit überwiegen, das Monochrome von der öffentlichen Hand, in diesem Fall der Post, als überschaubarer Wert institutionalisiert wird. Der offizielle Aufruf, Briefsendungen vorzusortieren, auch, wenn dies sicher nicht immer durchgeführt wird, beweist die Notwendigkeit des Quarkochronen, dem einzelnen Mitglied der *ingroup* mehr Eigenverantwortung zuzutrauen. Indirekt bestätigt sich damit der Aufruf zu mehr monochroner Konstanz.

Räumliche Begrenzungen erfüllen im quarkochronen Frankreich einen zusätzlichen kollektiv wertvollen Zweck. Sie erinnern daran, dass das Freiheitsprinzip leicht überbeansprucht ja sogar missbraucht werden kann. Deshalb säumen zahlreiche Mautstellen das französische Autobahnnetz. Ohne sie würden wahrscheinlich keine Abgaben für die Benutzung bezahlt werden.

## 6. Perspektiven.

Abschließend muss wiederholt werden, dass die soeben dargestellten literarischen Porträts und Idiosynkrasien des Alltags nur Teilaspekte der interkulturellen Unterschiede beleuchten können.

Nach dem kurz skizzierten interkulturellen Streifzug durch die Jahrhunderte und verschiedensten Kombinationen von einer Projektion der *ingroup* auf die *outgroup* ist es wichtig, auf die möglichen Perspektiven der interkulturellen Forschung aufmerksam zu machen. Dieses weite bis jetzt noch unerforschte Feld ermöglicht ein unendliches Potential mit unerwarteten Kombinationsmöglichkeiten. Die in dieser Arbeit absichtlich gewählte westliche Ausrichtung der Interkulturalität kann und soll dazu inspirieren, den Blick ebenfalls nach Osten zu richten. Raum- und zeittheoretische Betrachtungen lassen sich auf jedes (literarische) Werk und jede Alltagssituation anwenden. Neben der topografisch-temporalen Achse gibt es genügend andere Aspekte, nach der sich die Interkulturalität analysieren lässt. Im interkulturellen – imagologischen Kaleidoskop können

kulinarisch-gastronomische Schwerpunkte gesetzt werden genauso wie die Beschäftigung mit der Gartenkunst, die den französischen und englischen Garten unterscheiden lässt. Hinter einem belanglos erscheinenden Nebeneffekt versteckt sich eine Identitätskonstitution der *ingroup*, die tiefe Einblicke in Codes und *imaginaire* bieten.

Die Kunst als entscheidendes Vehikel der Kultur kann in Form von Bildern, Musik oder Bauwerken unter die interkulturelle Lupe genommen werden.

Immer mehr an Bedeutung gewinnen auch Analysen von Festen wie Weihnachten und Ostern, die den Jahreskreis strukturieren, und anders zelebriert werden.

Die Praxis zeigt, dass ein symbiotisches Zusammenspiel zwischen monochronen und polychronen Elementen in der heutigen Zeit unerlässlich ist. Wünschenswert ist ein natürliches Mittelmaß an Pünktlichkeit und Ordnungssinn ohne in Fanatismus abzugleiten. Ebenso anstrebenswert ist ein harmonisches Mittelmaß an Freiheitsgedanken ohne rücksichtslos und arrogant zu wirken. Eine Sensibilisierung der Wahrnehmung der eigenen Kultur und die Abgrenzung zu anderen Kulturen hat höchste Priorität. Dieser Auftrag stellt eine Herausforderung für die Aus- und Weiterbildung dar. Denn eine Fremdsprache zu erlernen und fließend zu sprechen impliziert noch nicht das Erkennen von anderen kulturellen Mustern. Es ist ein essentieller Beitrag des Unterrichts und der Geisteswissenschaftlichen Fakultät auf diesem Gebiet Zeichen zu setzen, die ein Umdenken bewirken können. Denn Erkennen ist ein erster Schritt in Richtung Akzeptanz und friedliches Miteinander.

Aus den Alltagsbeispielen wird deutlich, wie viel Fingerspitzengefühl im Umgang mit anderen Kulturen erforderlich ist, um nicht Opfer des Vorwurfs von Rassismus zu werden.

Denn bei aller Herausarbeitung von Unterschieden müssen wir schlussendlich dankbar zugeben, dass wir alle Menschen sind. Diese Tatsache vereint mehr als sie trennt.

Ziel ist es, dem anderen mit mehr Offenheit und Toleranz zu begegnen.

### **Literaturverzeichnis**

#### *Primärliteratur:*

BERNSTEIN, Richard, *Glorie*. New York:Rutland, 2007.

- KAFKA, Franz, *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt: Donner, 1978 (Reed.).  
MAUPASSANT, Guy de, *Miss Harriet*: Paris, Didier, 1983 (Reed.).  
VERNE, Jules, *Le Tour du Monde en Quatre-Vingts Jours*. Paris: Gallimard, 1985 (Reed.).

*Sekundärliteratur:*

- AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*. Langues. Discours. Société. Paris: Nathan, 1997.  
BELLER, Manfred, *L'immagine dell'altro e l'identità nazionale: metodi di ricerca letteraria*. Fasano: Schena, 1996.  
BRACHEFIELD, Olivier, „Note sur l'Imagologie ethnique“. In : *Revue de psychologie des peuples*, 17, 1962.  
DURKHEIM, Emile, *Untersuchungen zum gelebten Raum*. Berlin: Schöningh, 1967.  
FOUCAULT, Michel, „Andere Räume“. In: Wentz, Martin, *Stadt-Räume*. Frankfurt: Winter, 1991.  
GRAUMANN, Robert, *Sozialpsychologie des Raumes*. Köln: Almatea, 1978.  
KNAPP-POTTHOFF, Annelie, *Interkulturelle Kommunikationsfähigkeit als Lernziel*. Frankfurt: Fischer, 1997.  
LEERSSEN, Joep, „National Identity and national stereotype“. In: [www.Cf.hum.uva.nl](http://www.Cf.hum.uva.nl). Suchwort: Pierre Reboul, Zugriff: 28.8. 2005  
LÜSEBRINK, Hans-Jürgen; RÖSEBERG, Dorothée, *Landeskunde und Kulturwissenschaft in der Romanistik*. Stuttgart: Klett, 2005  
PAGEAUX, Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994  
PLATT, Polly, *French or Foe*. Laval: Beauchemin, 2000.  
WESTPHAL, Bertrand, *Pour une approche géocritique*. In: *La Géocritique mode d'emploi*. PULIM: Limoges: 2000.



## **Estudio empírico sobre la didáctica de la interpretación: los errores más frecuentes en la interpretación simultánea francés-español**

AURORA RUIZ MEZCUA  
Universidad de Córdoba  
lr1rumea@uco.es

Fecha de recepción: 25 de febrero de 2009

Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2009

**Abstract:** The main objective of this research lies in the study of frequent errors in simultaneous interpreting. It consists of an empirical study which analyses the oral exercises made by a group of 4<sup>th</sup> year students doing Translation and Interpreting. They are all enrolled in the subject "Simultaneous Interpreting techniques", French-Spanish. First, we will analyse the sample and organize the errors based on several proposals made by well-known translation researchers. Then, we will include our typology based in the assessment sheet we use for correcting interpreting tests. Finally, we will draw conclusions about the kind of errors and their possible causes.

**Key words:** simultaneous interpreting, errors, translation, didactic methods, assessment.

**Resumen:** El objetivo de este trabajo de investigación es estudiar con detalle cuáles son los errores más frecuentes que los alumnos de Interpretación, en la modalidad francés lengua B, cometen a la hora de realizar sus ejercicios de Interpretación. Para ello, hemos efectuado un estudio empírico en el que analizaremos la producción oral del alumnado de cuarto curso, matriculado en la asignatura "Técnicas de la Interpretación Simultánea" de la Licenciatura Traducción e Interpretación de la Universidad de Córdoba en su examen de Interpretación Simultánea de final de curso. Así, en primer lugar, estudiaremos la muestra y clasificaremos los tipos de error basándonos en las propuestas de varios teóricos de la traducción. A continuación, expondremos nuestra propia tipología de errores basada en la hoja de evaluación que utilizamos para valorar las pruebas de interpretación y, por último, extraeremos conclusiones acerca de la clase de errores cometidos y sus posibles causas.

**Palabras clave:** interpretación simultánea, errores, traducción, didáctica, evaluación.

## Introducción

En el presente trabajo abordaremos el tema del error en la Interpretación Simultánea dentro del contexto de la enseñanza en la Licenciatura de Traducción e Interpretación, centrándonos especialmente en las últimas etapas de la formación, pues las asignaturas de Interpretación se abordan en segundo ciclo. Aunque éste pueda parecer un tema ampliamente tratado desde la perspectiva de los estudios de Traducción, lo cierto es que no se ha aplicado a la rama de la Interpretación con detalle.

En primer lugar, nos gustaría realizar una clasificación de los errores más frecuentes que aparecen en los ejercicios de interpretación de nuestros alumnos, sin embargo, el hecho de elaborar una simple tipificación de errores no posee valor pedagógico, pues para ello es imprescindible que se incluya una explicación de por qué se trata de un error (de manera científica, independientemente de las preferencias del revisor) y la causa que lo produce.

Antes de adentrarnos en el estudio en sí, nos parece oportuno matizar los conceptos que vamos a tratar. En primer lugar, creemos importante definir lo que es la Interpretación Simultánea. El Diccionario de la Real Academia Española<sup>1</sup> ofrece una entrada para el concepto de *Traducción simultánea*<sup>2</sup>, dentro de la acepción del adjetivo “simultáneo”, en la que puede leerse “*La que se hace oralmente al mismo tiempo que se está pronunciando un discurso, conferencia, etc.*”. Como podemos imaginar, en realidad, la palabra “simultánea” es un tanto pretenciosa, pues resulta imposible interpretar justo al mismo tiempo que se está produciendo el discurso original. Los intérpretes deben asimilar un mínimo de información antes de proceder a realizar su trabajo, por lo tanto, siempre se produce un tiempo de desfase (que no suele ser superior a siete u ocho segundos, es decir, unas diez palabras). Sin embargo, al utilizar la expresión “al mismo tiempo”

---

<sup>1</sup> En su vigésima segunda edición.

<sup>2</sup> Normalmente, dentro del ámbito profesional de la Traducción y la Interpretación, se suele hacer una distinción clara entre ambas, pues la Traducción, básicamente, se lleva a cabo en soporte escrito y la Interpretación es, por definición, de carácter oral. No obstante, no nos parece inadecuado que aparezca el término “traducción simultánea”, pues así designan a esta técnica muchos hablantes que no pertenecen al mundo de la interpretación. Sin embargo, sí nos parece poco acertado que no aparezca también la denominación correcta, es decir, “interpretación simultánea”.

entendemos que se refiere a que el intérprete habla a la vez que el orador, aunque sus palabras no coincidan en el tiempo.

Por otra parte, también nos parece pertinente delimitar el concepto de “error de traducción/interpretación”. En primer lugar, podríamos pensar que dicha expresión hace referencia, en general, a aquella solución que se utiliza para trasladar el contenido semántico de una unidad dada en la LO, pero cuyo significado no coincide con la unidad propuesta en la LM. Sin embargo, esta definición sería muy pobre, pues existen muchas matizaciones que no aparecen reflejadas en ella, y el tema es mucho más amplio y complicado. Cabe destacar que, a pesar de que existen rumores sobre las catástrofes que pueden desatar los llamados *errores de traducción* (entre los que se incluyen los de interpretación), en muy pocas ocasiones han supuesto problemas irresolubles. Normalmente, cuando existe un malentendido que se produce por una falta en la traducción, los responsables rectifican lo antes posible. Así sucedió, por ejemplo, cuando la CNN pidió disculpas por haber atribuido al presidente de Irán, M. Ahmadineyad, unas palabras que él en realidad había utilizado de otra manera: *“IRNA reported Monday that the Iranian government banned CNN journalists from working in the country after a translation error broadcast by CNN mistakenly quoted Iran’s president as saying his nation has the right to build nuclear weapons”* (CNN international.com).

Por lo tanto, ¿qué sería un “error de traducción/interpretación”? Existe controversia con respecto a la respuesta a esta pregunta, pues muchos son los autores y escuelas traductológicas que han propuesto definiciones desde diferentes perspectivas.

Además, hay quienes opinan que el término “error” no es adecuado por resultar “demasiado contundente. Error implica una distinción clara entre «blanco o negro», mientras que las aportaciones siguientes consideran el error de traducción más bien como algo grisáceo” (Waddington, C., 2000: 52). Dejando a un lado el debate terminológico, la noción de error/inadecuación o fallo<sup>3</sup> de Traducción está estrechamente vinculada al análisis de la calidad y la revisión y se ha abordado generalmente desde una perspectiva didáctica, pues sólo a través de la evaluación y comprensión se puede mejorar la adquisición de la competencia traductora.

---

<sup>3</sup> Investigadores como HOUSE y PYM utilizan la primera denominación, HATIM & MASON y HURTADO ALBIR se decantan por la segunda y DELISLE y NORD por la tercera, entre otros.

En este estudio nos basaremos en el concepto de “error de traducción” de Kupsch-Losereit y lo aplicaremos a la Interpretación. Dicho investigador afirma que el “error de traducción” supone una *“falta contra: a) la función de la traducción, b) la coherencia del texto, c) el tipo o la forma textual, d) las convenciones lingüísticas, e) las convenciones y condiciones específicas de la cultura y de la situación y f) el sistema lingüístico”* (1985: 172).

## 1. Hipótesis

Este trabajo es básicamente descriptivo y de hipótesis cerrada, ya que nuestro propósito se centra en analizar y extraer conclusiones a partir de una prueba de Interpretación Simultánea francés-español efectuada por el grupo de alumnos de dicha asignatura de la promoción 2008/2009. Partimos de que la Interpretación Simultánea es una actividad compleja que requiere una administración de esfuerzos mentales por parte de aquella persona que la realiza. Esta cuestión, junto a división de la atención, la escucha y producción activas y simultáneas hacen que el intérprete, especialmente el intérprete novel, tienda a cometer ciertos errores en la combinación francés-español, que a priori suelen ser:

- los números: cantidades, fechas, etc.
- los inicios de frase (en ocasiones tienen a comenzar varias veces)
- los calcos (por el parecido lingüístico general)
- el humor, los proverbios y frases hechas
- el vocabulario especializado

En este estudio queremos comprobar cuáles son las equivocaciones más frecuentes que los alumnos de cuarto curso, cuyas características hemos descrito, han cometido y si éstas coinciden con los fallos anteriormente señalados o aparecen otros errores en cantidad importante después de haber recibido formación durante un curso académico completo trabajando la técnica.

## 2. Metodología

### 2.1. Elaboración del texto oral

En primer lugar fue necesario componer un texto en lengua francesa para que la muestra pudiera interpretarlo. Este texto debía ser breve y claro, pues

se trataba al mismo tiempo de la prueba final con la que se evaluaría a los alumnos de la asignatura (junto con otras prácticas y la entrega de un trabajo teórico).

Por otro lado, el texto debía contener algunos de los elementos que se consideran de mayor dificultad dentro de la enseñanza de la Interpretación, es decir, cifras, fechas, cantidades, etc. pues en una interpretación real siempre aparecen estas cuestiones y nuestro propósito es que las prácticas sean más sencillas que las situaciones reales, pero parecidas a ellas.

Ateniéndonos a estos criterios y requisitos, compusimos un texto que constaba de unas 800 palabras. A continuación, una de las profesoras de la asignatura se encargó del proceso de lectura y grabación en mp3<sup>4</sup> del mismo (utilizando un programa informático para ese propósito):

Bonjour, mesdames et messieurs,

Bienvenus à la 2ème conférence intitulée "L'art, la culture et l'architecture français: un parcours culturel à Paris". Avant de commencer, je voudrais adresser mes félicitations à tous les organisateurs de cette conférence pour la préparation de cet évènement et je souhaiterais également remercier le public de sa présence.

Aujourd'hui, j'ai le plaisir de parler d'un sujet qui m'intéresse beaucoup, à savoir, la connaissance d'une grande ville d'un point de vue culturel. En tant que spécialiste de la cathédrale de Paris, je vais vous parler tout d'abord de ce chef-d'oeuvre de l'architecture gothique. C'est le monument le plus visité de France avec 12 millions de visiteurs annuels: Nôtre-Dame de Paris, ou simplement Nôtre-Dame pour les Parisiens, est la cathédrale de l'archidiocèse catholique de Paris. Elle n'est pas la plus grande des cathédrales françaises, mais elle est sans aucun doute l'une des plus remarquables que l'architecture gothique a produit en France, ainsi qu'en Europe. Cette œuvre d'art, qui est devenu

---

<sup>4</sup> Los alumnos están relativamente acostumbrados a oír la voz del profesor, por lo que puede resultar más sencillo para ellos efectuar el ejercicio de interpretación a partir de su *input*. De esta manera, no existen interferencias por necesidad de adecuación al acento, por ejemplo.

aujourd'hui un des symboles les plus connus de la capitale française, est située à l'extrémité est de l'île de la Cité, centre historique de la ville, tout près des rives de la Seine. Sa construction s'est prolongée sur de nombreuses décennies, exactement deux siècles. Elle est bâtie sur l'emplacement d'anciens temples païens. C'est pour cela que le style n'est pas d'une uniformité totale. La première pierre a été posée en 1163 par le pape Alexandre III en présence du roi Louis VII.

Nôtre-Dame, bien avant son achèvement, a été témoin de beaucoup d'événements religieux et politiques de l'histoire de France, par exemple, des couronnements ou des nominations, comme celle de Napoléon Bonaparte qui s'y est proclamé empereur des Français en décembre 1804 ; et des funérailles et des mariages, comme l'union entre Marguerite de Valois et d'Henri IV, en 1572. Peut-être, un des éléments les plus remarquables sont ses trois jolies rosaces. Elles ont été construites au XIII<sup>e</sup> siècle et sont de véritables prouesses techniques et artistiques. Les deux plus grandes font 13 mètres de diamètre. Pour voir leur achèvement, le Roi Saint Louis retarda de quelques mois son départ pour la deuxième croisade en 1270. Elles représentent les fleurs du Paradis, semblable à des roses aux pétales de verre multicolores. Il y a aussi un autre aspect particulier de cette cathédrale qui n'est pas lié à l'architecture en elle-même : c'est la plaque de bronze incrustée qui sert de point zéro de toutes les distances routières calculées à partir de Paris. En outre, Nôtre-Dame de Paris a inspiré beaucoup de chansons, de romans, de films ainsi que nombre de tableaux. Par exemple, *Nôtre-Dame de Paris* est le titre d'un célèbre roman de Victor Hugo, publié en 1831. Dans cet ouvrage, la cathédrale sert de décor à l'histoire de Quasimodo, un garçon difforme emprisonné dans la tour des cloches qui tombe amoureux de la danseuse gitane Esméralda.

Il n'est pas possible de venir visiter Paris sans rentrer dans ce magnifique temple de beauté. Pour ceux qui aiment les jeux de lumières et la musique, depuis

maintenant plus de quatre ans, durant les mois de mai et juin la Cathédrale Notre-Dame de Paris leur donne rendez-vous le soir pour des *Nocturnes*. Celles-ci présentent des *opéras d'images*, spectacles audio-visuels projetés sur un écran transparent de plus de 100 mètres carrés accrochés dans la nef. L'entrée de ces *Nocturnes* est libre. Vous pourrez continuer ensuite avec la visite d'un autre symbole de Paris : le musée du Louvre mondialement connu par la longue histoire de ses bâtiments et la richesse des oeuvres qu'il renferme. L'ultime phase de son évolution : le projet du "Grand Louvre" lancé par François Mitterrand en 1981, a eu pour objectif d'agrandir et de moderniser le musée avec la réalisation de la célèbre Pyramide de verre.

Peut-être que vous aurez la possibilité d'en profiter gratuitement si vous vous trouvez à Paris le 16 mai au soir, date choisie cette année pour La Nuit des musées. La Nuit européenne des musées c'est un projet culturel qui tient pour la cinquième année consécutive, avec le soutien et le patronage du Conseil de l'Europe. Cette initiative européenne propose d'ouvrir gratuitement les musées du coucher du soleil jusqu'à une heure du matin, dans la plupart des 47 pays européens, membres de la Convention culturelle du Conseil de l'Europe. L'entrée est gratuite pour tous.

Votre parcours culturel est loin d'être fini, mais je vous recommande de ne pas rater le Sacré Coeur et le quartier du Montmartre, visite incontournable de même que la Tour Eiffel. Ce petit village est devenu l'arrondissement le plus charismatique de Paris grâce à ses cabarets, dont le plus connu est le Moulin rouge, grâce aussi à ses peintres et à son côté très parisien maintenu le long des années. Finissez votre séjour avec un autre aspect culturel non moins intéressant à Paris, un spectacle à L'Opéra de Paris.

Merci beaucoup de votre attention. Nous disposons encore d'un petit ¼ heure, si vous avez des questions n'hésitez pas à me les poser.

De este modo, disponíamos del ejercicio antes de la prueba y podíamos reproducir exactamente el mismo texto oral grabado para todos los alumnos, que iban entrando al aula de cabinas de ocho en ocho para efectuar el examen (nuestro laboratorio de idiomas cuenta con 8 cabinas y todos los alumnos no pueden hacer la prueba a la vez). Así se aseguraban las mismas condiciones de escucha para cada una de las sesiones que tenían lugar de manera consecutiva.

### 2.2. Selección de la muestra

Para analizar las interpretaciones que íbamos a obtener, decidimos seleccionar un conjunto de alumnos que fuera lo más homogéneo posible. Esta tarea, en principio, no parecía sencilla, pues en el curso académico 2008/2009 el grupo matriculado en la asignatura "Técnicas de la Interpretación Simultánea" con la combinación francés-español era bastante dispar. Seleccionamos la muestra teniendo en cuenta dos variables de control:

- a) Nacionalidad: Sólo hemos tenido en cuenta el ejercicio de interpretación simultánea efectuado por alumnos españoles, lo cual, junto con otros criterios de selección, ha influido notablemente en el hecho de que la muestra se haya reducido. Está compuesta por un 100% de alumnos con nacionalidad española.
- b) Edad: Hemos escogido las pruebas de estudiantes cuyo intervalo de edad se englobaba entre los 21 y 30 años. Así, tenemos:

Edad	Nº. de personas
21	1
22	5
23	2
+ de 23	3

Por lo tanto, la muestra de este estudio está formada por once sujetos matriculados en la asignatura "Técnicas de la IS" con la combinación francés-español cuya nacionalidad es española y cuya edad está comprendida ente los 21 y los 30 años.

### 2.3. Instrucciones

No exigimos ningún tipo de actuación en concreto, simplemente se pidió a los alumnos que procediesen a interpretar el ejercicio que iban a escuchar, tal y como solíamos hacerlo en clase. Se permitió que llevasen a la cabina cualquier tipo de material (papel, diccionarios, documentos, etc.) excepto teléfonos móviles. Ninguno de los alumnos sabía en aquel momento que el ejercicio sería utilizado con fines de investigación, ya que el permiso para emplearlo a tal efecto y la cumplimentación del cuestionario se pidieron con posterioridad a la fecha de la prueba<sup>5</sup>.

### 3. Clasificación de los errores

Son muchos los investigadores que proponen categorizaciones para los diferentes errores de traducción, y lo cierto es que no existe ninguna tipificación taxonómica. Por ejemplo, Nord distingue tres tipos fundamentales, dentro del ámbito didáctico, que pueden aplicarse a la Interpretación: *errores pragmáticos* (de funcionalidad), *errores culturales* (por no cumplir las normas y convenciones de la LM: ortografía, pesos y medidas, etc.) y *errores lingüísticos* (faltas gramaticales, léxico) por desconocimiento de la lengua (Nord, C., 1996: 98). Parecida a esta clasificación es la propuesta por Sager, que se centra en el efecto que produce el error de traducción, distinguiendo entre *efecto lingüístico*, *efecto semántico* y *efecto pragmático* (Sager, J.C., 1989: 91). Dentro de cualquiera de estas categorizaciones cabe incluir la propuesta por Manh, que jerarquiza entre *errores graves* (sentido, omisión, adición innecesaria y fallos graves de expresión en LM) y *errores leves* (errores de sentido, omisiones, estilo y gramática de poca importancia).

Estas propuestas sirven para categorizar los errores de traducción, sin embargo, hay cuestiones en las que la Traducción y la Interpretación divergen, con lo cual, para este trabajo de investigación, resulta necesario complementarlas con otros sistemas que incluyan también aspectos centrados en esta última. Por este motivo, a continuación describiremos nuestra propia hoja de evaluación.

---

<sup>5</sup> Contamos con la autorización de todos los alumnos que conforman la muestra de este estudio.

#### 4. Hoja de evaluación

En todos los centros formativos y organizaciones se realizan pruebas en las que se evalúan los ejercicios de interpretación. La valoración de estos exámenes se lleva a cabo a través de unos criterios que suelen basarse tanto en el contenido como en la propia presentación oral, sin embargo, no existe consenso respecto al tratamiento o puntuación que se aplica a los errores cometidos:

There is widespread agreement that performance must be assessed for both content (i.e. source-target correspondence) and target-language presentation (i.e. expression and delivery), but little consensus on whether or how these notions can be operationalized for transparent assessment procedure.. The use of error counts is notoriously problematic even in transcript-based descriptive research. (Phöchacker, F., 2004: 188).

En nuestro caso, con el propósito de valorar y analizar las pruebas, realizamos una hoja de evaluación basada principalmente en las propuestas de la AIIC y en los cuadernos de corrección de la investigadora experta en didáctica Gracie Peng (profesora de Interpretación en la Universidad de Leeds). Este instrumento se compone de tres apartados diferentes organizados por orden jerárquico (del error que resta más puntos al que menos): comprensión, producción y lengua<sup>6</sup>, en los que se incluye una columna para las faltas graves y otra para las leves. Las variables dependientes de este trabajo se basan en dicho documento. Desglosamos el primer apartado, cuyo nombre es comprensión, en sus diferentes secciones: omisiones, adiciones y falsos sentidos. El segundo se titula producción y el tercero lengua meta:

1. Omisiones: en esta primera variable incluiremos todos los errores que consistan en la pérdida de información relevante. Los resultados se contabilizarán de forma numérica.

2. Adiciones: en la segunda se anotará toda aquella información innecesaria, es decir, la que el alumno haya añadido y el orador original no haya enunciado. Los resultados se contabilizarán de forma numérica.

---

<sup>6</sup> Los alumnos conocen la hoja de evaluación, pues la hemos usado con anterioridad para corregir los ejercicios y pruebas de clase.

3. Falsos sentidos (FS): en la sección “Falsos sentidos” aparecerá toda aquella información que sea contraria a la que el orador verbalice. Los resultados se contabilizarán de forma numérica.

4. Producción: este apartado engloba todos los aspectos relacionados con los rasgos suprasegmentales y la oratoria: articulación, dicción, entonación, tratamiento de las pausas, seguridad, velocidad, cohesión, coherencia y frases inacabadas. Los niveles de la variable fluctúan entre: muy mal, mal, aceptable y bien.

5. Lengua M.: se refiere al uso de la lengua meta, es decir, al español que los alumnos han empleado al realizar su ejercicio: registro, errores gramaticales e interferencias lingüísticas. Los niveles de la variable, de menor a mayor, son: muy deficiente, deficiente, aceptable, bien y muy bien.

6. Calcos: en realidad, esta última variable puede incluirse en el apartado anterior, sin embargo, cuando analizamos lenguas tan próximas como el francés y el español, consideramos oportuno valorarla aparte. Los resultados se contabilizarán de forma numérica.

## 5. Resultados

### 5.1. Resultados de las clasificaciones

Según la primera tipología expuesta, es decir, la de la investigadora C. Nord, los resultados de los ejercicios de los alumnos de la asignatura “Técnicas de la IS (francés-español) que suponen la muestra de este trabajo son los siguientes:

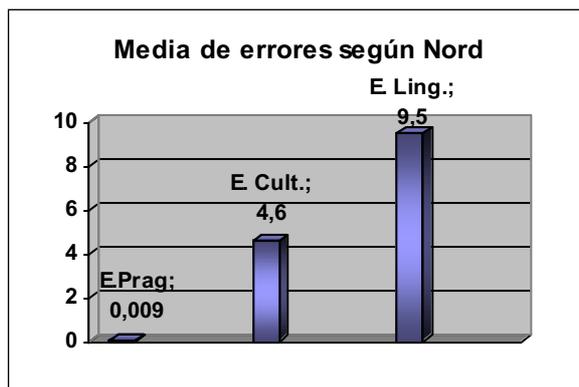
Clasificación según Nord

	E. pragmáticos	E. culturales	E. Lingüísticos
Sujeto 1	0	4	2
Sujeto 2	0	2	2
Sujeto 3	0	3	9
Sujeto 4	0	1	4
Sujeto 5	0	4	13
Sujeto 6	0	2	14
Sujeto 7	0	8	16
Sujeto 8	0	8	20
Sujeto 9	0	6	5

<b>Sujeto 10</b>	0	6	11
<b>Sujeto 11</b>	1	7	9

Como puede observarse en la tabla, se han producido muy pocos errores pragmáticos. Sólo hemos encontrado problemas de este tipo en el caso del último sujeto, cuyo ejercicio carece de coherencia y cohesión, por lo tanto no cumple con la funcionalidad del texto, que consiste básicamente, en dar a conocer algunos aspectos culturales de la ciudad de París, en concreto, la catedral de Notre-Dame y la “Nuit de musées”. En cambio, los errores de índole cultural han sido bastante frecuentes. Los aspectos más destacables dentro de esta tipología son los fallos relativos a las alusiones a la historia de Francia (por ejemplo, cuando se menciona al Presidente Mitterand o cuando se hace referencia a la época de construcción y esplendor de Notre-Dame de Paris) o a su literatura (extracto en el que se alude a la novela de Víctor Hugo del mismo nombre). Esta clase de cuestiones nos parecen graves, pues los alumnos deben estar familiarizados con la cultura de los países cuyos idiomas practican (más aún sabiendo que el contenido del examen versaría sobre ese tema). Los nombres de los monarcas y presidentes, las grandes obras literarias, monumentos y época de esplendor, forman parte de la información imprescindible para enfrentarse a la labor translativa o interpretativa.

Incluiremos un gráfico con la media de errores cometidos según la clasificación que estamos comentando:



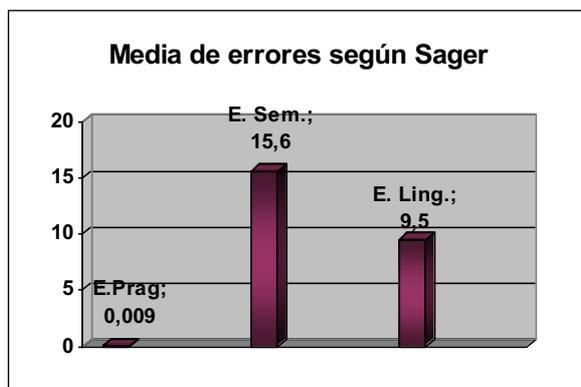
Así, los fallos más cometidos son de índole lingüística. Exceptuando el primer tipo de error, resulta complicado saber si las faltas se han producido por desconocimiento del tema en concreto o si vienen dadas por cuestiones intrínsecas a la modalidad, es decir, a la simultaneidad entre la escucha y la producción, por ejemplo.

A continuación, incluiremos una tabla ateniéndonos a la propuesta de Sager:

Clasificación según Sager

	E. pragmáticos	E. semántico	E. Lingüístico
<b>Sujeto 1</b>	0	7	2
<b>Sujeto 2</b>	0	6	2
<b>Sujeto 3</b>	0	9	9
<b>Sujeto 4</b>	0	11	4
<b>Sujeto 5</b>	0	16	13
<b>Sujeto 6</b>	0	16	14
<b>Sujeto 7</b>	0	23	16
<b>Sujeto 8</b>	0	20	20
<b>Sujeto 9</b>	0	17	5
<b>Sujeto 10</b>	0	25	11
<b>Sujeto 11</b>	1	22	9

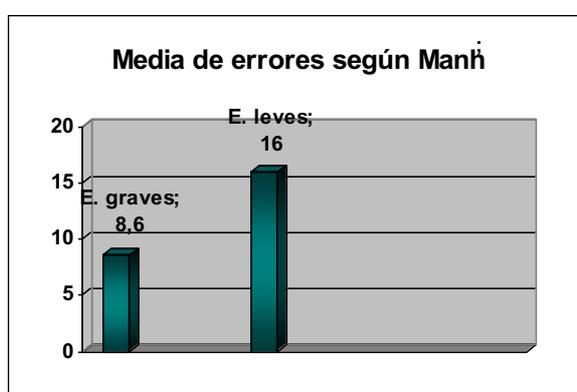
En este caso, los errores lingüísticos y pragmáticos coinciden con los mismos de la propuesta anterior, sin embargo, los errores semánticos difieren. En la Interpretación este tipo de fallos son los más graves, pues, como hemos mencionado con anterioridad, la transmisión del sentido es primordial y está por encima de las cuestiones estilísticas. Dentro de los errores que afectan al sentido hemos incluido los fallos lingüísticos graves (que afectan a la comprensión por parte del receptor), la falta de coherencia, los falsos sentidos y la pérdida de información. Así, la media de errores cometidos según esta categorización es:



Para complementar las propuestas anteriores, incluimos también la de Manh:

	E. graves	E. leves
Sujeto 1	4	6
Sujeto 2	5	5
Sujeto 3	7	8
Sujeto 4	9	8
Sujeto 5	7	16
Sujeto 6	10	20
Sujeto 7	8	25
Sujeto 8	10	16
Sujeto 9	11	16
Sujeto 10	8	22
Sujeto 11	16	34

Como podemos observar, la mayoría de sujetos han cometido más errores leves que graves. Como su propio nombre indica, estos últimos tienen más importancia y restan más puntos a la hora de la calificación. No obstante, el profesor también debe ser consciente de la dificultad que entraña la interpretación simultánea para el alumnado y considerar cada tipo de error dentro de su contexto. La media de errores cometidos según esta tipología se muestra a continuación a través del siguiente gráfico:



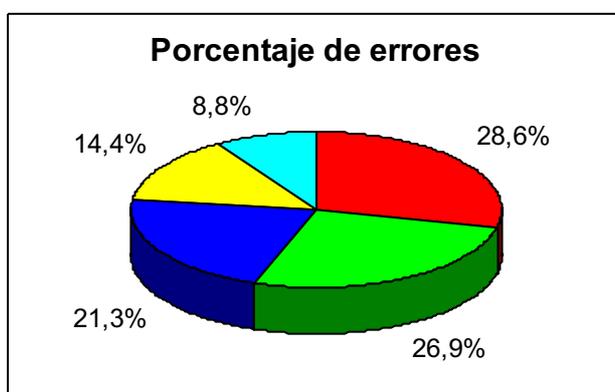
### 5.2. Resultados de la hoja de evaluación

Por último, nos gustaría mencionar que para gestionar los resultados del análisis estadístico obtenidos a través de la hoja de evaluación hemos utilizado un programa informático especializado en la gestión de datos obtenidos en el ámbito de las Ciencias Sociales cuyo nombre es SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*):

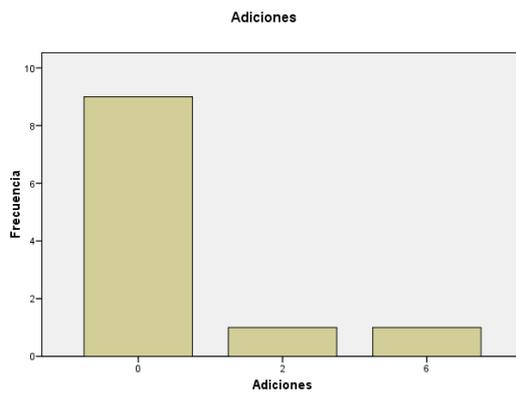
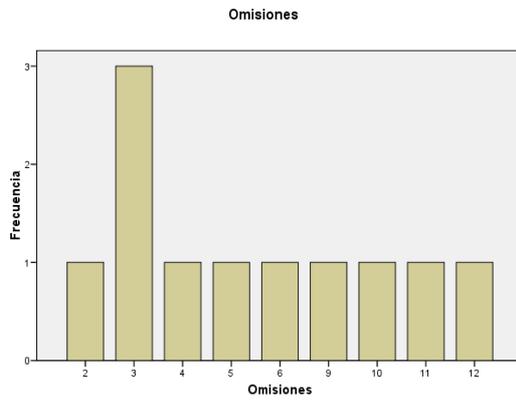
#### Datos descriptivos

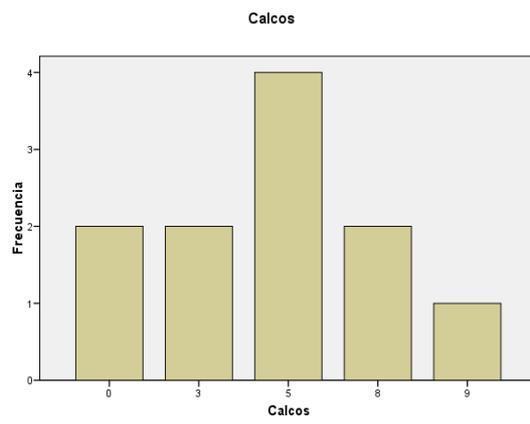
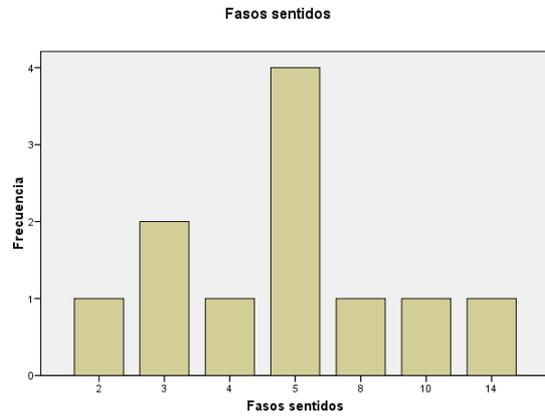
	Mínimo	Máximo	Media	Desv. típ.
<b>Omisiones</b>	2	12	6,18	3,656
<b>Adiciones</b>	0	6	,73	1,849
<b>Fasos sentidos</b>	2	14	5,82	3,545
<b>Calcos</b>	0	9	4,64	3,009
<b>Producción</b>	1	4	1,91	1,044
<b>Lengua M.</b>	1	5	3,18	1,328

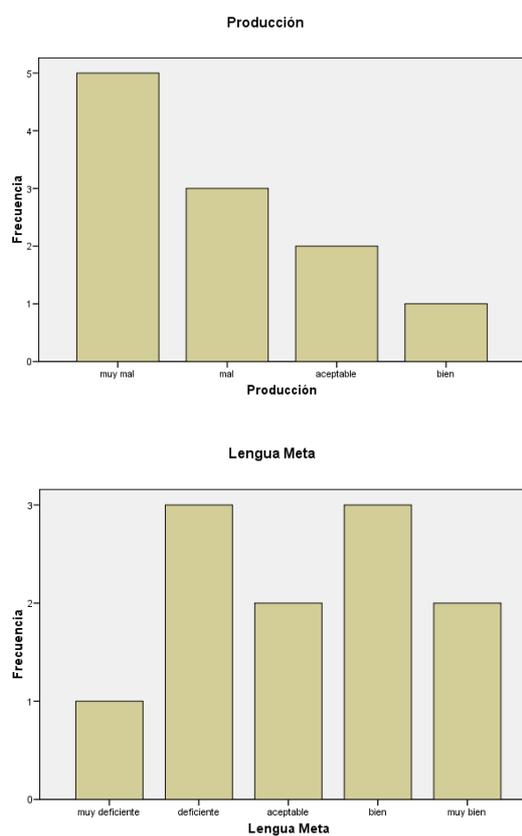
Mediante esta tabla podemos observar que el error más frecuente en este ejercicio de interpretación cometido por el grupo de alumnos que suponen la muestra de este estudio son las omisiones (con una media de 6,18), seguidas de los falsos sentidos, los calcos, el uso de la lengua meta en general, la producción y, por último, las adiciones innecesarias (con un 0,73). De esta manera, los porcentajes de cada uno de los errores cometidos son:



A continuación, incluiremos seis gráficos más detallados que se corresponden a las seis variables que hemos seleccionado. De este modo, mostraremos de forma desglosada la frecuencia con la que se ha producido cada uno de los errores:







## Conclusiones

En el caso de la traducción, muchos de los errores que la persona puede cometer en un momento dado por diversas circunstancias, como las interferencias lingüísticas, el desconocimiento de un término en cualquiera de las lenguas con las que se trabaje o simplemente un despiste, pueden solventarse en la fase de revisión, que además, en muchas ocasiones, se lleva a cabo por otra persona que no ha sido la encargada de traducir. Sin embargo, cuando interpretamos, no disponemos del tiempo suficiente para repasar lo que vamos diciendo y sólo rectificamos en caso de que nos demos cuenta de que estamos cometiendo un error que afecta gravemente al sentido, pues de lo contrario, nos arriesgamos a perder información. Por este

motivo, cuando se evalúa una interpretación, se presta especial atención a la transmisión del sentido en conjunto, que es aquello que no debe variar con respecto al mensaje del orador. En la interpretación prima la capacidad de comunicación y de síntesis y el evaluador es más permisivo en cuestiones estilísticas.

Siguiendo las primeras clasificaciones de la tipología de error, más orientadas a la traducción, hemos podido comprobar que los errores más frecuentes en el ejercicio-examen de interpretación cometidos por el grupo de alumnos que suponen la muestra de este trabajo son los de tipo lingüístico, semántico y leves, mientras que los menos frecuentes son los pragmáticos y los graves.

Mediante la hoja de evaluación enfocada a la calificación de los ejercicios de interpretación, los resultados obtenidos nos muestran que los errores más frecuentes son: las omisiones (con una media de 6,18), seguidas de los falsos sentidos (5,82), los calcos (4,64), el uso de la lengua meta (3,18), la producción (1,91) y, por último, las adiciones innecesarias (con un 0,73).

Las omisiones y los falsos sentidos son dos de los errores más graves que se pueden cometer en la interpretación, pues suponen la pérdida de información relevante, por un lado, y la desvirtuación de aquello que el orador ha dicho. Sin embargo, son dos fallos comunes en el aprendizaje de la técnica, especialmente las omisiones, ya que al principio resulta especialmente complicado transmitir toda la información y el aprendiz, en ocasiones, tiene que elegir qué contenido reproduce, pues no dispone de tiempo para analizar todo el *input* que recibe y producirlo de manera adecuada. Así, siempre recomendamos a nuestros alumnos que se limiten a parafrasear en lengua meta las unidades de significado completo que hayan comprendido, pues de nada sirve comenzar frases que no se puedan acabar, transmitir ideas incompletas o emitir enunciados confusos. Quizás por este motivo nuestros alumnos, siguiendo las indicaciones de sus profesores, tienden a omitir información (en lugar de añadirla o arriesgarse a enunciar falsos sentidos).

El resto de errores se refieren a la lengua meta y a la producción. En concreto, el tercer error más frecuente después de las omisiones y FS es el uso de calcos. En realidad, este tercer tipo de fallo es muy común cuando se trabaja con lenguas pertenecientes a una misma raíz, pues los términos resultan parecidos y para el alumno es difícil distinguir, con ese nivel de

presión mental y temporal, si la palabra que utiliza es la correcta. Llevando a cabo un análisis más profundo de los resultados obtenidos, podemos afirmar que la clase de calcos que más se han producido en este ejercicio son los semánticos (como los términos “coronamiento” por “coronación”, “emprisionado” por “encarcelado”, “romances” por “novelas” o “nominación” por “nombramiento”, entre otros), seguidos, aunque con mucha diferencia, de los sintácticos (por ejemplo: “así que” por “así como”, “es por esto que” o “gracias para la preparación de...”).

No obstante, cabe destacar en este punto que la variable *nacionalidad* era variable de control para esta investigación, lo cual, como explicamos en el apartado de metodología, significa que toda la muestra estaba compuesta por alumnos españoles. En principio, este dato nos hace pensar que el uso del español que este conjunto de sujetos emplea debe ser bastante adecuado, más aún sabiendo que se trata de estudiantes de cuarto curso de la licenciatura, sin embargo, ha habido un número de errores lingüísticos más alto de lo que esperábamos, pues, en ese sentido, el grupo ha sido poco homogéneo (ya que hemos encontrado versiones con un nivel de español muy bueno y versiones con un nivel deficiente). Es extremadamente importante para el profesor concienciar al alumno de la importancia que tiene el uso apropiado de lengua materna en la práctica de la Traducción y de la Interpretación, pues como todos sabemos, el conocimiento de lenguas B resulta insuficiente para desempeñar las labores traslativas si no disponemos de un idioma A.

Por último, también podemos comprobar que la producción en general ha sido bastante deficiente, a excepción de algunos sujetos, que han hecho un ejercicio adecuado a ese nivel. Un buen intérprete es aquella persona que además de transmitir los contenidos sabe hacerlo con seguridad, utilizando una entonación adecuada, una dicción apropiada y un discurso coherente. Este tipo de habilidades pueden mejorarse practicando técnicas de oratoria, pronunciando discursos, grabándolos y escuchándolos de forma analítica.

La hipótesis de partida del estudio queda confirmada, pues las mayores dificultades han sido los calcos y las cifras, ya que muchos de los falsos sentidos y errores culturales se deben a fallos graves al decir fechas y cantidades. La cuestión del humor, proverbios y frases hechas no se ha incluido en el trabajo (los profesores estimamos que entrañarían demasiada dificultad para el nivel). Tampoco hemos comprobado el uso de vocabulario

especializado, ya que pusimos en conocimiento de los alumnos el tema del discurso con objeto de que llevaran a cabo una labor previa de documentación. Además, se ofrecieron tres descriptores con su traducción al español (“*archidiocèse*”, “*rosace*” y la “*Nuit des Musées*”).

La importancia de conocer los errores que los alumnos cometen es crucial, pues sólo de esta forma el profesor podrá centrar sus esfuerzos y sus lecciones en tratar de solventar estas cuestiones en concreto y así mejorar sus clases.

Como conclusión, podemos afirmar que con este enfoque, los errores que cometen los alumnos en la interpretación adquieren un nuevo estatus, pues se convierten en una parte esencial en el aprendizaje. La labor del profesor radica en identificar, analizar y transmitir esos errores, pues los fallos son una fuente de información vital para los alumnos, que deben aprender a considerarlos y evolucionar progresivamente en las sucesivas etapas del aprendizaje.

### Referencias bibliográficas

- BUENO GARCÍA, A.; GARCÍA MEDALL, J. (Coord.), *La Traducción: de la teoría a la práctica*, Universidad de Valladolid, 1998.
- CRUCES COLADO, S. “El origen de los errores en traducción”. En Real, E., Jiménez, D., Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 813-822.
- Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª edición [Disponible en: [www.rae.es](http://www.rae.es). Fecha de consulta : 10 de febrero de 2009].
- “Iran lifts ban on CNN”, *CNN international.com*, Tuesday, January 17, 2006. [Disponible en : <http://edition.cnn.com/2006/WORLD/meast/01/17/iran.cnn/index.html>. Fecha de consulta: 15 de febrero de 2009].
- KUPSCH-LOSEREIT, S., “The Problem of Translation Error Evaluation”. En : C. Tittford, C. y Hieke, A.E. (eds.). *Foreign Language Teaching and Testing*, 1985.
- NORD, C., “El error en la traducción: categorías y evaluación”. En Hurtado Albir, A. (ed.) *La Enseñanza de la Traducción*, Universitat Jaume I, 1996, pp. 91-107.
- PARRA GALIANO, S. *La revisión de traducciones en Traductología: aproximación a la práctica de la revisión en el ámbito profesional mediante el estudio de casos y propuestas de investigación*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada,

- mayo 2005. [Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/15472905.pdf>.  
Fecha de consulta: 19 de enero de 2009].
- PÖCHHACKER, F., *Introducing Interpreting Studies*. Londres: Routledge, 2004.
- SAGER, J. C., "Quality and standards- the evaluation of translation". En:  
PICKEN, C. (ed) *The Translator's handbook*, Londres, 1989.
- SELESKOVICH, D. ; LEDERER, M., *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. París :  
Didier Érudition, 2<sup>o</sup> ed., 2002.
- \_\_\_\_\_, *Interpréter pour traduire*. París : Didier Érudition, 1986.
- TOMMOLA, J. (ed.), *Topics in Interpreting research*, University of Turku, 1995.
- VÁZQUEZ AYORA, G. *Introducción a la Traductología*. Washington: Georgetown  
University School of Languages and Linguistics, 1977.
- WADDINGTON, C., *Estudio comparativo de diferentes métodos de evaluación de  
traducción general (inglés-español)*. Madrid: Universidad Pontificia de  
Comillas, 2000.



## Las traducciones alemanas de Juan Valera: paráfrasis, versiones y poemas

JUAN DE DIOS TORRALBO CABALLERO  
*Universidad de Córdoba*  
torralbocaballero@uco.es

Fecha de recepción: 1 de marzo de 2009

Fecha de aceptación: 15 de abril de 2009

**Abstract:** This paper deals with Juan Valera's politic and literary life. It focuses on Valera's stays at Germany and it examines his versions and translations from German poems. Goëthe, Schiller, Herder, Geibel, Heine, Fastenrath and Schack are the selected poets. All in all, it studies Valera's creative work showing his pioneering labour because he brings part of the German literature closer to the Spanish reader, at the end of the nineteenth century.

**Key words:** Juan Valera, translations, recreation, German translation, Goethe, Schiller, Herder, Geibel, Heine, Fastenrath and Schack.

**Resumen:** Este artículo aborda la vida política y literaria de Juan Valera. Se centra en sus estancias en Alemania y estudia sus versiones o traducciones de poemas germanos. Goëthe, Schiller, Herder, Geibel, Heine, Fastenrath y Schack son los poetas seleccionados. Con todo, analizamos su quehacer creativo mostrando su labor pionera al acercar parte de la literatura alemana al lector español en el tramo final del siglo XIX.

**Palabras clave:** Juan Valera, traducciones, recreación, literatura alemana, Goëthe, Schiller, Herder, Geibel, Heine, Fastenrath y Schack.

### Introducción

Uno de los escritores más cosmopolitas del siglo XIX es Juan Valera. En su obra confluyen influencias de variadas geografías que abarcan desde la antigüedad grecolatina hasta las novedades coetáneas de Francia, Inglaterra, Norteamérica, Italia o Alemania. El escritor presenta dos vertientes, una política y otra literaria.

Juan Valera (1824-1905) comienza su vocación literaria como poeta, componiendo versos en español, y desde muy joven parafrasea estrofas

extranjeras. Esta faceta creativa la desarrolla durante toda su vida. Tres publicaciones recopilan dicho esfuerzo. Primero sale de las prensas granadinas *Ensayos poéticos* (1844), con más de un centenar de páginas; después publica en Madrid otro volumen con el doble de pliegos, titulado *Poesías* (1858); finalmente la luz de la imprenta alumbra *Canciones, romances y poemas* (1886). En los tres tomos hay poesías y hay traducciones.

Su labor política comienza en Nápoles donde es agregado sin sueldo bajo el mandato del duque de Rivas, sigue en Lisboa donde recibe órdenes de Antonio Alcalá Galiano. Pronto ocupa el puesto de secretario de la legación de España en Brasil y pasará a Varsovia como secretario de misión extraordinaria. Entretanto, es también diputado en las Cortes. En la segunda etapa de su quehacer diplomático destaca el bienio norteamericano así como sus estancias en Bruselas o Viena. Sin embargo, para este trabajo las coordenadas que más nos interesan son las germanas, tanto de índole geográfica como de carácter literario.

Juan Valera se acerca a la literatura alemana como lector, escritor y traductor. Este artículo mostrará dicha simbiosis cultural señalando las paráfrasis, versiones y traducciones que realiza desde la lengua germana. Encaminemos primero los pasos hacia los lugares germanos donde Valera vive algún tiempo debido a su tarea diplomática.

### **1. Hacia una topografía alemana en la vida de Juan Valera**

Primero Dresde, capital de Sajonia, Confederación Alemana. A los 31 años se traslada Valera desde Brasil y Río de Janeiro a Dresde, donde es destinado el 17 de agosto de 1854 como Secretario de la legación, con un sueldo de 18000 reales. El 21 de enero de 1855 toma posesión. El 16 de agosto de este mismo año asciende a oficial 60 del Ministerio de Estado con sueldo anual de 20000 reales. Toma posesión el 5 de octubre.

Segundo Berlín. Desde la misión extraordinaria en Rusia, de la que es Secretario bajo el mando del General Duque de Osuna (1856) pasa a Berlín en 1857.

Y tercero Frankfurt. Valera es nombrado Ministro Plenipotenciario el 24 de julio de 1865. Toma posesión del cargo aproximadamente un mes después (el 20 de agosto del mismo año). La remuneración anual asciende a 60.000 reales.

Añadamos un dato relevante para el telar filológico. A su llegada al país germano (1854) se lamenta de su pobre alemán. Doce años más tarde escribe a su amigo Laverde lo siguiente<sup>1</sup>: 'A pesar de mi pereza, he adelantado en el alemán y leo y entiendo fácilmente, y esto solo por los libros y periódicos. En la Sociedad elegante, y en las tiendas, y hasta los criados hablan francés. Sólo mi cocinera y el cochero no le (*sic*) hablan en casa'.

## 2. Primeros escauceos poéticos sobre *Manfredo*

En 1841, cuando el adolescente Juan Valera apenas tiene 17 años ya se acerca a la literatura extranjera. Se registra, entre sus estrofas, una composición titulada "Fragmento de Byron". Otro de los primeros extractos que versiona es una "Paráfrasis de un fragmento del *Manfredo*", a través de los versos del mismo poeta romántico inglés. La versión valeriana se titula "Al sol" y es una emulación de Lord Byron a la vez que un brote de *Manfredo*.

J. Jiménez Serrano, el encargado de preparar el "Prólogo de *Ensayos poéticos*" se propone ventear el aroma anglosajón y germano que desprende este primer volumen de versos. Una vez ha recapitulado sobre la 'verdad', acude a la 'belleza', engarza su argumentación tanto con el poeta inglés como con el propio Goethe y no vacila en aludir a las mutaciones de la lira valeriana, a la variedad de su instrumento y al eclecticismo de sus composiciones (Jiménez, 1930: 22):

Lo que hemos dicho de la verdad puede decirse con iguales razones de la belleza; así las artes y la poesía vagan sin rumbo fijo, sin reglas ni sistemas. Los poetas cambian a cada paso las modulaciones de su lira, ensayan todos los géneros y el mundo los oye admirado sin desdén, buscando siempre la belleza; ya sea bajo el mando recamado de flores de los antiguos; ya entre el acento desconsolador y desesperado del autor del *Fausto* o de Lord Byron.

Estas reflexiones, demasiado abstractas si se quiere, se ocurren fácilmente después que el ánimo se ha complacido con la variadísima y amena lectura de las

---

<sup>1</sup> Carta a Laverde fechada el 13 de mayo de 1866.

escogidas páginas que siguen a este desaliñado prólogo. En ellas se ven reflejados ese espíritu ecléctico, esa variedad que es el carácter dominante del presente siglo... Al lado de felices imitaciones de Horacio, de Catulo y Virgilio, descuellan pensamientos filosóficos y metafísicos a veces, como los de Goëthe, e imprecaciones amargas cual las del creador del fantástico *Don Juan*; las metáforas concisas y enérgicas de la Biblia están hábilmente combinadas con las ricas descripciones de los orientales; las bellezas, en fin, de todos los géneros, abundan en las poesías del Sr. Valera.

Entre los primeros frutos de sus lecturas<sup>2</sup> germanas hay que ubicar el poema cuyo rótulo dice "Las gotas de néctar" con el subtítulo "de Goëthe" (Valera, 1947: 1468):

Por complacer al amado,  
al divino Prometeo,  
un cáliz lleno de néctar  
Minerva trajo del cielo.  
Con él inspiró a los hombres  
el santo amor de lo bello,  
y puso en sus corazones  
de las artes el anhelo.  
Recatándose de Jove,  
bajaba y, estremeciendo  
el cáliz, algunas gotas  
vertió sobre el verde suelo.  
Abejas y mariposas  
al punto allí concurrieron,  
y hasta la deforme araña  
gustó del licor benéfico.  
Dichosas, pues, que libaron  
inspiración y deseo,

---

<sup>2</sup> Quien desee conocer la biografía de Valera de modo poético puede disfrutar el monólogo dramático que con motivo del Centenario de su muerte compone el poeta cordobés Carlos Clementson (2005). En dicho poema puede seguirse y observarse la vastedad cultural de Valera.

y del arte con el hombre  
el alto don compartieron.

En 1841 también ha modelado Valera unos versos bajo la influencia de *Don Juan*. Cuenta el naciente escritor con 16 años, según nos revela en el prólogo. Pero de su época estudiantil en el Sacro Monte de Granada lo que nos interesa para este capítulo es la “Fábula de Euforión”, fechada el mismo año de la publicación que su primer volumen de versos. Se trata de un poema amplio compuesto en la versión española de 588 versos cuyo arranque es éste (Valera, 1930: 84):

De un manso arroyo en la risueña orilla,  
que en los valles de Arcadia serpentea,  
cuando la aurora majestuosa brilla,  
plácido nuncio de la luz febea;

entre las rosas que en el prado ameno  
hizo nacer la primavera ufana,  
henchido el cáliz de un crespo seno  
de las perlas que vierte la mañana;

al dulce arrullo de las claras linfas,  
que salpican de aljófares las flores,  
un coro alegre de gallardas ninfas  
danzan y entonan cánticos de amores.

Valera dota a la naturaleza de un vitalismo majestuoso. La elección del poema muestra la admiración de Valera por el mismo Goethe y por Lord Byron, que aparece ‘mitologizado’ (Id. 298). El asunto proviene de la segunda parte de *Fausto* y es tamizado con la pluma del andaluz. Los coros de ninfas muestran sentimiento, dulzura e inocencia, muy en consonancia con la edad del compositor (Id. 86):

El aura leve  
da, deliciosa,  
blanda frescura;

y cuando mueve  
la linda rosa,  
fragancia pura.

La voz de Forquias (vv. 152-167), nuncio y enviado, expresa la genealogía del 'hijo sublime', Euforión, fruto de Helena y su amante (Id., 90):

No tembléis ¡oh, ninfas! al son de mi voz poderosa.  
Ni al tético rayo que lanzan mis ojos ardientes,  
ni al triste suspiro que arroja mi cóncavo pecho.  
Soy nuncio infelice de sucesos de duce ventura,  
que la diosa bella, que extiende el arco celeste,  
formado de vívidas tintas y mágica lumbre,  
debiera deciros saliendo del hondo Océano. (...)

Este extracto desprende un vuelo homérico en su génesis primigenia, cuando Homero canta a Mercurio, si bien es tomado por el traductor del *Fausto* de Goëthe. Valera explica que está 'descontentísimo con' su imitación (299). Antonio Alcalá Galiano en el prólogo al volumen de 1858 aclara lo siguiente (Alcalá Galiano, 1930: 25-38):

En el *Euforión* del Sr. de Valera no hay que buscar cotejos con poesías de otra época que la presente. El autor no disimula, ni quiere encubrir a los que lo ignoren, que ha seguido, si ya no traducido, al alemán Goëthe en una parte del *Fausto*, donde se alude a Lord Byron harto claramente. Bien se advierte, pues, en esta composición algo de una poesía moderna y si no del todo conocida entre nosotros, tampoco enteramente extraña a nuestra noticia. Por esto, así como por el indisputable mérito del poemita, es fuerza que el *Euforión* agrade a nuestros críticos y a nuestros lectores de todas clases, más aún que otras producciones salidas de la misma vena. Sea como fuere, el tono poético del *Euforión* no contradice, en sentir de quien esto escribe, al de otras obrillas del Sr. Valera, si ya no es que pasa por contradicción de su diversidad.

Valera acude a sus lecturas juveniles e intenta versionar, de modo libre según él mismo rotulará en el libro de 1886. Son varios centenares de versos tomados directamente de la obra de Goëthe. Hallamos a un joven escritor aguzando su poética y afinando su instrumento, cuyo valor pensamos es más por la selección del *corpora* foráneo que por la fidelidad traductiva.

### 3. Goëthe: traducción y crítica literaria

Es la primera parte de *Fausto* de Goëthe (1749-1832) la que Valera vierte en su madurez, una vez ha absorbido los entresijos filológicos de la lengua alemana. Un traductor de *Fausto* le encomienda revisar la primera parte de su traducción (Valera, 2004: 78). El poeta se compromete a realizar el prólogo y a redactar en verso algunas ideas, imposible de ser vertidas en prosa. En marzo del 78 Valera da noticia de que ha elaborado un estudio sobre la obra. Dice en concreto a su amigo Manuel Cañete (Id. 80): ‘Yo estoy preñado con el antojo de que oigas el estudio que he escrito sobre el *Fausto*. Quiero que metas tu cuchara en este guiso y me digas a qué te sabe. Mañana, 29, jueves, a las tres de la tarde, vienen a oírle los editores.’ Añade el autor ‘atascado’ en el capítulo octavo de *Doña Luz* cuando se lamenta de su mal humor y de la poca fertilidad de su ingenio (106). Entre el poco fruto que le satisface están algunos cantares del *Fausto* que ha traducido y medio centenar de cuartillas sobre la obra. Siete días más tarde Valera afirma que sudó bien el quilo (*sic*) y terminó sus trabajos sobre el *Fausto* (107). Se regodea en la originalidad y en la novedad que aporta. En concreto apostilla que ‘algunos de los versos que hice para el *Fausto* no han perdido todo el chiste del original’ (Id.). Entre las muestras preferidas por Juan se encuentra la “Canción de Brander”, “En la taberna de Auerbach” y la “Canción de Mefistófeles”<sup>3</sup>. Leamos algunos detalles insertados “En la taberna de Auerbach”, primero cuando canta Frosch; después cuando canta Brander (Valera, 1947: 1494):

(Frosch)  
 Prodigio tan sobrehumano  
 me confunde:

<sup>3</sup> Concretamente estas traducciones resultan en una docena de porciones que citamos ahora: (I) “Los ángeles”, (II) “La evocación”, (III) “La resurrección”, (IV) “La feria”, (V) “En el laboratorio”, (VI) “La taberna de Auerbach”, (VII) “La bruja”, (VIII) “Balada del rey de Thule”, (IX) “Tormento de amor”, (X) “Plegaria”, (XI) “Serenata” y, en fin, (XII) “La catedral”.

¿el Sacro Imperio Romano  
no se hunde?

Tiende el vuelo, Filomena,  
y saluda veces mil  
a mi querida gentil  
en su dulce cantilena (sic).

La puerta, vida mía,  
abre al amor que vela;  
cierra ya con cautela;  
cierra, que viene el día.

(Brander)  
Un atrevido ratón  
en la despensa habitaba  
y de queso se atracaba,  
de tocino y de jamón.

Con vivir tan placentero,  
entre el queso y el tocino,  
gordo se puso el indino  
como el gran Martín Lutero.

Mas logró la cocinera  
que comiese rejalgar,  
y dio el ratón en brincar,  
cual si en el cuerpo tuviera  
¡oh, qué dolor!,  
al propio Amor.

Damos entrada a la "Canción de Mefistófeles", y no sólo por el prurito de incluir también el otro extracto que subyuga al propio autor. Integramos algunos fragmentos determinados (Id.):

Érase un rey que tenía

una pulga colosal,  
y más que a su hijo quería  
a tan extraño animal.

Hizo que el sastre viniera  
y que al bicho seductor  
de terciopelo vistiera  
chupa y calzas con primor.

(...)

El cabrón cuernos tiene;  
la cepa tiene uvas;  
el vino de las cubas  
de su jugo proviene.

Si la vid es un palo,  
palo la mesa es,  
vierta la mesa, pues,  
el vino que os regalo.

Hondo mirar fijemos  
en la Naturaleza;  
y con fe y entereza  
este milagro haremos.

Y otro hallazgo de axial relevancia para nuestro propósito es el citado estudio sobre la obra. Es un profundo y original capítulo que prepara el mismo año que sale de las prensas *Doña Luz* (1878): "Sobre el Fausto de Goëthe". Se compone de unas '142 cuartillas del tamaño de las que contiene la historia del ratón' (Valera, 2004: 302). A los tres años acuerda Valera con Enrique Domenech que él hará la traducción completa del *Fausto* 'toda de nuevo' (Id.) si bien aprovechará su estudio introducción así como sus versos.

Valera desea completar su sueldo de ministro en Lisboa, pues propone a Domenech que le abone 10.000 reales por el tomo original inédito, más lo que produzca una vez que salga al mercado (Id.). Al poco, confirma el

escritor que 'quiere hacer la traducción del *Fausto* –ambas partes- para un editor de Barcelona que lo paga bien (Id. 389).

#### 4. Schiller y Herder

Valera también traduce a Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805). Considera dignos de encomio los versos políticos del dramaturgo alemán. De hecho, a propósito de un artículo de Menéndez Pelayo sobre Núñez de Arce ensalza la poesía de Schiller. Valera muestra su discrepancia con el crítico santanderino respecto a la valía del poeta Núñez de Arce, por otra parte compañero del propio Valera en la Real Academia (1883). Valera explica que sus poesías –las de Núñez- son de fondo de periódico, artículos declamatorios y huecos, con metro y rima (Valera, 2004: 565), pomposos y vacíos. Y como contrapartida cualitativa, alude a los "Himnos y coros" de Manzoni, algo de Carducci, la *Campana* de Schiller, muchos otros de Quintana, algunos yambos de Barbier así como a trozos de Leopardi. Esto es para Valera la gran poesía política. Los *Gritos de combate* son filfa y el título es visible por lo pretencioso sin fundamento (Id). Aquí confirma Valera, aunque de modo tangencial, su aprecio y admiración por el que fuera médico militar y descendiente de militares –correlato, esto último, con la biografía del andaluz-.

La trayectoria literaria de Schiller, que muere un siglo antes que Valera, traba una correlación con el escritor cordobés. Los prematuros albores creativos del alemán se remontan a sus trece años, cuando compone las obras de teatro *Absalon* y *Die Christen* (*Los cristianos*). En 1776 publica su primer poema, con imaginaria situada en la naturaleza (*Der Abend, El atardecer*<sup>4</sup>) y seis años después publica una antología (*Anthologie auf das Jahr 1782, Antología del año 1782*) con más de ochenta poemas del propio autor. Además del periplo amoroso con la hija de un tabernero (Justine Segedin), destaca su puesto de Catedrático de Historia en Jena y su relación con el extranjero que le otorga el título laudatorio de 'Ciudadano de Honor de la República Francesa'.

---

<sup>4</sup> Uno de los poemas de Valera lleva por título "El amanecer" (Valera, 1930: 114-115). Comienza así: 'Mustias están las flores / y sin color ni aroma, / obscuro está el espacio, / la noche melancólica, / y velada entre nubes / la adormecida atmósfera; / el aura no se agita / ni sacude las hojas, / porque el silencio ha roto / sus alas vagarosas'.

La filosofía que dibuja Schiller está imbuida del idealismo kantiano y sobre éste edifica sus postulados. El idealismo también destella en los poemas del alemán, y, concretamente, en el poema que Valera recrea sobre 1844: “La virgen misteriosa”, a cuya entrada inserta: ‘In einen Thal, bei & (Schiller)’ (Valera, 1947: 1377-1378):

En un ameno prado  
de flores esmaltado,  
do dúlcido resuena  
de alegre cantilena (sic)  
el eco enamorado;  
do la blanca azucena  
sobre la verde falda  
de fúlgida esmeralda  
(...)  
Quién fuera esta doncella  
mil veces he pensado;  
y el tiempo se ha pasado  
pensando siempre en ella

Sin duda que sentía  
el puro sentimiento  
de nuestra edad primera;  
pues al prado venía  
derramando contento  
su beldad hechicera;  
y luego que marchaba,  
si alguno la seguía,  
al punto la perdía  
y nunca la encontraba.

El idealismo de Schiller se relaciona con el de Johann Gottfried von Herder, quienes se conocen en julio de 1787 (en Weimar). Herder colaborará con Schiller en la revista *Musen Almanach* (*El almanaque de las musas*). El tándem idealista Schiller-Herder se refleja en la composición que Valera escribe alrededor de 1845 “El fuego divino”. Es un poema construido al

amparo versificador de Fray Luis y de ascendencia mística que desprende idealismo por doquier. Está inspirado en *Ideas sobre la filosofía de la historia de la Humanidad* de Herder. Dibuja el principio divino que informa el razonamiento, el arte, el poder orgánico espiritual. El fuego divino engendra y anima la materia orgánica, recrea el *sensorium* del creador inspirando un idealismo terrestre casi panteísta. Éste es el inicio (Valera, 1947: 1401-1402):

De la increada fuente  
 en copiosa raudal brotaste pura,  
 alma luz refulgente;  
 entonces con ternura  
 latió fecundo el seno de natura.

### 5. Geibel

Enmanuel Geibel (1815-1884), nueve años mayor que Valera, también subyuga a nuestro autor. La equiparación con Juan Valera, además de cronológica, viene por otro camino toda vez que no sigue el patrón de estudios teológicos que le marca su padre, sino que acaricia por voluntad propia una carrera literaria. Traduce junto a Ernst Curtius del griego. La nota que más sobresale es su lírica, cultivada desde su juventud (*Juniuslieder*, 1848) llegando a ocupar el palmarés de la lira alemana desde 1848 hasta 1870. Es –en Munich– profesor de Universidad. Como abanderado del círculo “Die Krokodile” (“Cocodrile Society”) llega a ser un acérrimo defensor de las formas tradicionales cuya materialización está en el poemario publicado en Munich alrededor de 1857, *Neue Gedichte*, donde se funde su clasicismo con su método poético basado en la objetividad. En su legado hemos de cartografiar, siquiera de soslayo, las traducciones que realiza del francés y de la poesía popular española.

Precisamente en 1857 es cuando Valera traslada a molde castellano sendos poemas: “Tu recuerdo”, “Al sueño” y “El hada Melusina” son tres composiciones que Valera trasvasa a lengua española, posiblemente como homenaje a un poeta alemán que ha traducido, a su vez, algunos romances nuestros. “Tu recuerdo” (Valera, 1947: 1476):

Tu dulce recuerdo  
 por la noche oscura

me ilumina el alma  
cual rayo de luna.  
Del alma el silencio  
tu recuerdo turba,  
como el son del arpa,  
con grata dulzura.  
Entonces me juzgo  
dichoso cual nunca.

En mi corazón  
oro, y tu hermosura  
la perla brillante  
que el oro circunda.  
Como perla en oro,  
tal allí deslumbras,  
¡Ay! Así tuvieras  
en el alma pura  
grabada mi imagen  
cual tengo la tuya.

La segunda composición, "Al sueño", se tiñe de tintes oníricos, muestra la predilección del reescritor<sup>5</sup> por los elementos mitológicos, confirma que la elección del corpus a traducir está imbuida netamente por la tópica predilecta del traductor y, por ende, transparenta la lira del alemán, como denota ésta, la tercera estrofa (Id.):

Yo te bendigo siempre  
por la mañana;  
joven del alma,  
fresca, brillante,  
como la hermosa Venus  
nació en los mares.

---

<sup>5</sup> Sobre la acepción de reescritor, como sinónimo más acertado que traductor, pueden consultarse las inferencias argüidas en el artículo que preparamos *ex profeso* para un volumen en la Universidad de Granada (Torrallbo Caballero, 2004b).

“El hada Melusina” abunda en las mismas ideas anteriormente apuntadas y además hace patente que el recreador impregna el producto postprocesado con su tinte poético. En esta ilustración hallamos un elemento místico que recalca todo el poema, muy a la sazón del escritor andaluz. Leamos el comienzo (Id. 1276-1277):

Virgen seductora  
 en lo más esquivo  
 de este bosque mora;  
 cuanto en él hay vivo,  
 cuanto en él florece  
 su voz obedece.

Pocos años después fechamos otra composición -también de Geibel-. “Romance del pajecito” ubica al lector en un famoso y conocido cronotopo del encuentro. Mientras el rey prepara la caza de montería, la gallarda hija se descarría entre la frondosidad del lugar. Junto a ella camina el paje de rubios cabellos que intitula el poema, quien se declara entre los versos 25 y 32 (Id. 1478):

No puedo callar más tiempo,  
 hermosa princesa mía;  
 de amor mi pecho se abrasa,  
 tuya es el alma y la vida.  
 Si a darte yo me atreviera  
 un beso en la boca linda,  
 aunque después me mataran  
 dichosa muerte tendría.

Desde aquí hasta el final del poema (verso 54) la composición se pliega para recrear el desenlace; no hay palabras, todo es sensorial: espesura sombría, cantan los ruiseñores, gimen las tórtolas, nacen las rosas silvestres, espiran amor y fragancia, el césped verde a la sombra, el tálamo fresco, la hierba florida, las aves trinan; y en lontananza, las trompas de caza y bocinas. Todo es un *locus amoenus* que, por lo demás, coincide, de modo

especular, con el que traza Juan Valera en *Pepita Jiménez*, allá en el Pozo de la Solana, donde el joven Luis de Vargas y Pepita coinciden y repiten el poema de Geibel.

## 6. Heine

Otros tantos versos traslada Juan Valera desde la lírica de Heinrich Heine (1797-1856), de ancestro familiar judío. Si de Geibel traduce cuatro, de Heine traduce uno de más de un centenar de versos. La analogía del alemán con Juan Valera la hallamos en los sinsabores juveniles de sendos varapalos amorosos, así como en sus estudios de derecho que nunca ejerció, además del común aprecio e influjo de Herder<sup>6</sup>. Lo extranjero atrae a Heine hasta tal punto que se asienta en la capital parisina, de talante más liberal que Alemania, y permanece allí hasta el ocaso de sus días. Entre sus libros destacan *Intermezzo lírico* (1823), *Libro de canciones*<sup>7</sup> (1827), título paralelo parcialmente al que Valera acomodará en 1886 para su último poemario, o *Romancero* (1851), rotulación que florece en Valera también. En cuanto a sus aficiones filosóficas, citemos la *Historia de la religión y de la filosofía en Alemania* (1835).

“Firdusi” es una oda al poeta, sesgada por el eco biográfico y esmaltada por el barniz de arte poética, donde se extiende Persia, la luz de Irán; donde el rey se duerme y lo despierta la poesía. A la vez, en dicho poema descuella una voz contra la tiranía. Algunos extractos son (Id. 1478-1480):

(...)  
 y así piensa el admirable  
 Firdusi, poeta querido  
 de Mahamud de Gasna, el Grande.  
 Por orden suya compone  
 inmensa epopeya el vate  
 y por cada verso el shah  
 un *toman* promete darle.  
 (...)

<sup>6</sup> No le complace el ambiente de Gotinga, y se traslada a Berlín donde tiene la ocasión de trabar amistad con el filósofo. Apuntaremos también que durante cinco años vive en Inglaterra y en Italia (1827-1831), de lo que brotan sus libros de viajes.

<sup>7</sup> El libro de poemas que publica Valera en 1886 se intitula *Canciones, romances y poemas*.

En Gasna estaba Firdusi,  
 Firdusi estaba en los baños,  
 cuando a buscarle vinieron  
 del shah Mahamud los esclavos.  
 (...)  
 Propio defecto del hombre  
 es faltar a sus promesas,  
 y faltan los que se ciñen  
 a la frente una diadema.

El paganismo que recrea Heine en otros poemas, la alegría de vivir que centellea en ocasiones y la leve vena de desencanto que se filtra ocasionalmente en forma de sátira y burla cautivan indubitadamente al escritor cordobés, junto a la delicadeza y la finura lírica de sus poemas.

### 7. Fastenrath: de la poesía a la novela

En el alba los años 70 traduce Juan Valera a Johannes Fastenrath (1839-1908). De nuevo se trata de un germano subyugado por la literatura española, pues él mismo vierte a su lengua trabajos de Zorrilla, Núñez de Arce, Tamayo y Baus, al propio Valera y otros poetas catalanes. Fastenrath escribe en español obras como *Pasiones de un alemán español* y *La Walhalla y las glorias de Alemania* (ambas en 1872), *Maravillas hispalenses* o *Ecos de Andalucía*, aquí está el título base para el que Valera pretendía publicar con traducciones de los poetas norteamericanos (*Ecos de América*)<sup>8</sup>. Estudia *in extenso* el legado de Pedro Calderón de la Barca<sup>9</sup> Su labor de embajador de las letras hispanas en Alemania llega incluso a fundar unos juegos Florales<sup>10</sup> y a crear un premio anual de literatura española.

Cuenta Valera con 46 años cuando traduce los poemas de Fastenrath titulados "La oreja del diablo" y "Abderramán I y el ángel" (1870), de más

<sup>8</sup> Valera, durante su estancia de embajador en Washington, planea e idea un volumen de traducciones inglesas que por diversos avatares no llega a cristalizar como tal. Esta vertiente la hemos explorado en un artículo que publica el Instituto de Traductores de la Universidad Complutense de Madrid (Torralbo Caballero, 2006b: 257-268).

<sup>9</sup> El escritor alemán prepara dos monografías: *Calderón de la Barca* (Leipzig, 1881) y *Calderón in Spanien* (Leipzig, 1882).

<sup>10</sup> El modelo proviene de los Juegos Florales de Barcelona. La recreación tiene lugar en 1899.

de 200 versos el primero y casi 150 el segundo, del que extraemos algunos versos de la interlocución angelical ante Aberramán I (Id. 1488-1489):

En la quinta de Ruzafa,  
al umbral del paraíso,  
duerme el gran Abderramán,  
está de Merván el hijo.

(...)

Cuando, rasgando las nubes,  
con puro, insólito brillo,  
un genio se le aparece  
de luz y gloria vestido.

Es el Ángel Azael

(...)

Y de esta suerte le dijo:

(...)

Tuya es la tierra andaluza  
que abraza el mar con zafiros  
y corales, que el sol ama,  
de su belleza cautivo.

Haz en tierra tan hermosa  
un soberano prodigio;  
construye en templo que sea  
grato a Dios y de ti digno.

De Jerusalén la Alasca  
caiga por él en olvido,  
y su Mihrab primoroso  
custodie de Ohtman el libro.

Por él se eclipse la Caaba  
y adoren a Dios rendidos  
en Córdoba, y no en la Meca,  
millares de peregrinos.

(...)

Hay otras concomitancias entre el escritor alemán y el español. Si cotejamos los archivos personales de Valera sabemos sobre los avatares de

*Pepita Jiménez* en Alemania. Una vez que la novela ha sido traducida y publicada en suelo italiano o portugués, el autor no duda sobre la futura versión inglesa<sup>11</sup> que será sembrada en suelo británico y estadounidense. Sin embargo, Valera se muestra titubeante sobre la posible versión en francés y en alemán. Confirma Juan que el doctor Fastenrath ha ultimado la traducción germana de *Pepita*; no halla, empero, periódico ni editor que desee publicarla. El anhelo del creador original es que conserve la belleza del estilo, que es donde radica su mérito y que sea publicada en 'un tomito elegante por alguien que supiera hacerla valer' (Valera, 2004: 33).

Seis años después, comunica Valera a Menéndez Pelayo que la consecución de Fastenrath ha encontrado un editor, la cual aparecerá en Leipzig en marzo de 1882 (356). Gracias a la propia grafía del autor sabemos que de modo coetáneo se ha preparado otra versión, muy fiable para Valera, a manos de la mujer del Dr. Lauser, cuyo marido ha revisado y corregido<sup>12</sup>. Al mes y dos días vuelve Juan Valera a compartir con su amigo santanderino las albricias de que *Pepita Jiménez* saldrá pronto en alemán impresa en Leipzig. Y añade que la edición va a ser bonita a la vez que le confirma que la traduce Fastenrath (336). Y el sexto día de marzo de 1882 Valera da cuentas a su amigo de la buena nueva (Id. 381). Explica Valera el éxito cosechado en Alemania ya que de modo paralelo dos imprentas alumbran dos traducciones, una en Leipzig (la de Fastenrath) y otra en Berlín (vertida por Paulina Schanz, en la imprenta de Auerbach). Esto rejuvenece, satisface y motiva el ánimo de Valera.

### 8. Schack: una traducción indirecta del árabe

En 1881, Valera publica su traducción magna de Adolf Friedrich von Schack (1815-1894). Está Valera en Lisboa cuando solicita a su mujer (26 de marzo de 1881) que le envíe tres tomos en cuarto que tiene en alemán 'en la sala, entrando por la puerta del corredor, en el armario de la derecha, segunda fila de libros, esto es, detrás, está una obra cuyo título es Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, o algo parecido' (Id. 250).

<sup>11</sup> Estos datos provienen de una misiva que envía Valera a su hija Sofía, fechada en Madrid el 17 de mayo de 1876.

<sup>12</sup> Esta información proviene de una epístola en pluma de Valera, fechada en Lisboa el 4 de enero de 1882 y dirigida a Marcelino Menéndez Pelayo.

En el último tercio de 1880 cuenta Valera a Victoriano Agüeros que tiene concluida la traducción de Adolfo Federico de Schack *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, ‘tres tomos con muchísimos versos de poetas mahometanos’ (Id. 215). Dicha traducción, confirma Valera el 9 de agosto de 1882, será enviada a su hija Sofía –que vive en Francia- desde Madrid.

Vamos a destacar el *modus operandi* que ejecuta el ingenio de Valera al verter la “Elegía de Abul-Beka, de Ronda, a la pérdida de Córdoba, Sevilla y Valencia”. El traductor, ante la desconocida métrica adapta el poema a la métrica española con una destreza inaudita. Es una elegía a la pérdida de Al-Ándalus. El poema –centrado en el rondeño Abul-Beka- deplora las calamidades que caen sobre el Islam a causa de las conquistas llevadas a cabo por San Fernando y Jaime I de Aragón. Valera no traduce directamente del árabe, sino de forma indirecta a través de la lengua alemana. El molde estrófico, también lo aclimata al hábitat hispano. El poeta del sur plasma el tono elegíaco de la pérdida de Córdoba y Sevilla en los ropajes que hila Jorge Manrique para las coplas fúnebres a su padre (‘Nuestras vidas son los ríos...’). Aquí está la selección de la obra a traducir, la decisión de cómo traducirlo y el acierto de aclimatación al español a través del tejido de las coplas de pie quebrado manriqueñas (Valera, 1947: 1499-1500):

Cuanto sube hasta la cima,  
desciende pronto abatido  
al profundo;  
¡ay de aquel que en algo estima  
el bien caduco y mentido  
de este mundo!

En todo terreno ser sólo permanece y dura  
el mudar;  
lo que hoy es dicha o placer  
será mañana amargura y pesar.

Es la vida transitoria  
un caminar sin reposo  
al olvido;

plazo breve a toda gloria  
tiene el tiempo presuroso  
concedido.  
(...)

El decoro y la grandeza  
de mi patria, y su fe pura,  
se eclipsaron;  
sus vergeles son malezas,  
y su pompa y hermosura  
desnudaron.

Montes de escombros y desiertos,  
no ciudades populosas,  
ya se ven;  
¿Qué es de Valencia y sus huertos?  
¿Y de Murcia y Játiva hermosa?  
¿Y Jaén?

¿Qué es de Córdoba en el día,  
donde las ciencias hallaban,  
noble asiento,  
do las artes a porfía  
por su gloria se afanaban  
y ornamento?

¿Y Sevilla? ¿Y la ribera  
que el Betis fecundo baña  
tan florida?  
Cada ciudad de éstas era  
columna en que estaba España sostenida.

#### 9. Dos muestras más: *Romancero peregrino* y *Diccionario de neologismos*

Aludimos brevemente a dos obras que pretende acometer Juan Valera. Sobre 1867 proyecta el *Romancero peregrino*. Se trata de una nueva idea literaria, un libro de poemas, nunca publicado e ignoto para nosotros. La

composición sería una mezcla entre poemas propios y foráneos. A los romances originales se sumarían las traducciones del propio autor vertidas del inglés (Torralbo Caballero, 2006a), del alemán, etc<sup>13</sup>.

A la par que el *Romancero*, damos noticia de otra obra inconclusa llamada *Diccionario de neologismos* cuyo abordaje piensa acometer en colaboración con Segovia, ensamblado al alimón. Se trata de muestras proyectadas e inacabadas, de dos ambiciones que corroboran y muestran el brebaje de un escritor netamente cosmopolita y literariamente exigente.

#### 10. La literatura germana en la poesía de Juan Valera

Como conclusión inmediata hemos de deducir que Juan Valera pertenece al grupo de los poetas-traductores, como Octavio Paz o Juan Ramón Jiménez. Juan Valera se abre a la modernización, a la universalidad. Las lecturas y los vasos comunicantes extranjeros aúpan al escritor hacia un observatorio privilegiado en era decimonónica. Valera cimenta una atalaya única en la época, desde la que recrea y se sumerge en bastante literatura foránea.

El ramillete de versiones germanas que hemos espigado añade enteros al conjunto de la poesía y de la obra de nuestro escritor. Valera se anticipa y es avanzadilla en el país ya que planta, de modo exclusivo en suelo español, un alambique que destila poesía extranjera a raudales. La poesía de Valera, por estos motivos entre otros (Torralbo Caballero, 2004a) es poesía sabia, poesía de la biblioteca, cosmopolita, universal; que rechaza la vertiente didáctica y prefiere la forma y el arte por el arte. La labor traslaticia alemana es, por tanto, otro activo en el rico cóctel sapiencial de Juan Valera, escritor de omnímoda cultura, que amplía constantemente los horizontes extramuros. Valera bebe de las minervas germanas a una edad tan temprana para quedar fecundado por su néctar durante el resto de la vida.

Valera es un escritor cosmopolita que no oculta sus fuentes. Valera presume y ofrece al lector -en laudable justicia- el manantial del que emanan sus poemas. No esconde la fuente. De este modo, la cabecera que se lee en el titular de los poemas traba su composición con el cordón umbilical que lo retroalimenta y lo hace crecer.

---

<sup>13</sup> Así se lee cuando lo proclama Valera en una carta a su amigo Laverde, firmada en Madrid, el 6 de marzo de 1867.

Valera piensa que ‘España es un país bárbaro y de pésimo gusto’, de suerte que su oficio de literato le da poca honra y menos provecho (Valera, 2004: 87). Dice que suda mucho y gana una miseria. De hecho le dan ganas de exclamar como Fausto: ‘Es möchte kein Hund so länger leben!’. El poeta no por ello ceja en su empeño.

Añadamos como inferencia final que Valera entronca con los españoles del siglo XIX que, por unos motivos u otros, habitan en países extranjeros y que, a su regreso, traen un bagaje intelectual novedoso que anidará en la cultura española. En este sentido su nombre se enlaza con Ángel de Saavedra, Antonio Alcalá Galiano, Blanco White, etc. Este artículo deja constancia sobre cómo Valera se afana en aclimatar versos alemanes y, por tanto, cómo acerca al lector español parte de la literatura foránea la cual fecunda no sólo el sistema literario en general sino también la propia obra del autor en particular.

#### Referencias bibliográficas

- ALCALÁ GALIANO, Antonio, “Prólogo” de *Poesías*, en J. Valera, *Obras Completas de Juan Valera. Poesías I* (tomo XVI). J. Sánchez de Ocaña: Madrid, 1930, pp. 25-38.
- CLEMENTSON, Carlos, *Morsamor o el esplendor del mundo. Juan Valera (1905-2005)*. Cabra: Ayuntamiento de Cabra, 2005.
- JIMÉNEZ SERRANO, José, “Prólogo de *Ensayos poéticos*”, en Juan Valera, *Obras Completas de Juan Valera. Poesías I* (tomo XVI). J. Sánchez de Ocaña: Madrid, 1844, 1930, pp. 21-24.
- TORRALBO CABALLERO, Juan de Dios, “La labor traductora de Juan Valera” en Emilio Ortega Arjonilla (dir.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Granada: Editorial Atrio, 2004a, pp. 209-217.
- \_\_\_\_\_, “De la traducción a la reescritura”, en Inmaculada Sanz Sainz & Antonio Felices Lago (eds.) (2004), *Las nuevas tendencias de las lenguas de especialidad en un contexto internacional y multicultural*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004b, pp. 385-396.
- \_\_\_\_\_, “La traducción de “Praxiteles and Phryne” en español: revisión crítica traductológica”, en Nobel Perdu Honeyman et aliis (eds.), *Inmigración, cultura y traducción. Reflexiones interdisciplinares*. Almería: Universidad de Almería, Facultad de Humanidades.; 2006a, pp. 180-186.

- \_\_\_\_\_, "Juan Valera y el mundo anglosajón" en Angelina Costa Palacios *et aliis* (eds.), *Actas del II Congreso Internacional sobre Don Juan Valera*. Cabra: Ayuntamiento de Cabra, 2006b, pp. 445-456.
- \_\_\_\_\_, "La poesía de Juan Valera: Luz interior del alma", en Angelina Costa Palacios *et aliis* (eds.), *Actas del II Congreso Internacional sobre Don Juan Valera*. Cabra: Ayuntamiento de Cabra, 2006c, pp. 456-462.
- \_\_\_\_\_, "Poesía y traducción de Juan Valera" en P. Blanco García y P. Marino Alba (eds.), *Traducción y Multiculturalidad*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas, 2006, pp. 257-268.
- VALERA, Juan, *Obras Completas de Juan Valera. Poesías I* (tomo XVI), Madrid: J. Sánchez de Ocaña, 1930.
- \_\_\_\_\_, *Obras Completas, I*, Luis Araujo Costa (ed.), Madrid: Aguilar, 1947, pp. 1350-1513.
- \_\_\_\_\_, *Correspondencia, Volumen III, 1876-1883*, edición de Leonardo Romero Tobar (dir.), Madrid: Castalia, 2004.



## **Reseñas**

**GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel, y ÁLVAREZ JURADO, Manuela, *El Teatro en Francia y su evolución desde los inicios hasta finales del siglo XX (Géneros, períodos, autores, obras, bibliografía)*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2005, 254 pp.**

A pesar de que tradicionalmente las bibliografías literarias no han sido muy bien acogidas por parte de la crítica, en la actualidad resulta necesaria una monografía de estas características sobre el teatro en Francia. Esto se ve respaldado, de forma notable, por el uso de herramientas electrónicas, fundamentalmente de internet, fuente que proporciona, de forma habitual, recursos poco fiables y no contrastados, realizados por aficionados a la materia tratada. Los autores señalan que tanto en la elaboración de repertorios bibliográficos como en las citas de los textos, un trabajo de investigación bibliográfica ha de prestar atención a diversos aspectos, como la especificación de los volúmenes, las nuevas ediciones y reediciones, la unificación de años, la editorial, así como a la revisión con el fin de evitar errores ortográficos habituales.

La obra está estructurada en tres capítulos: el capítulo primero, "Síntesis histórica" (pp. 12-19), proporciona una breve, pero precisa, visión general del teatro en Francia, así como una contextualización para una mejor comprensión del segundo capítulo: "Fechas y acontecimientos relevantes" (pp. 20-54). En éste, García Peinado y Álvarez Jurado realizan una revisión de los sucesos clave acaecidos desde los comienzos del teatro francés en la Edad Media hasta el panorama teatral del siglo XX. El primer apartado, titulado "'Farces', 'Moralités', 'Soties'" (pp. 20-22) sigue la estructura tradicional de los estudios del teatro francés medieval, principalmente aquéllos que analizan la época comprendida entre 1400 y 1600, pues agrupan en una misma sección los tres géneros. Sin embargo, cualquier intento de diferenciarlos supondrá una gran dificultad, tanto por la confluencia de sus rasgos, como por las alteraciones de los manuscritos que se conservan. A continuación, el "Nacimiento de la Comedia y de la Tragedia en el siglo XVI" (pp. 22-25) muestra el enfrentamiento entre los eruditos y el teatro popular que marca el comienzo de la comedia, así como la primera comedia escrita en francés (Eugène, de Étienne Jodelle). No obstante, las obras que triunfaban en las ciudades y en la corte eran las tragicomedias y, posteriormente, el género de la pastoral. Así, la tragedia en

su origen estaba considerada más como un ejercicio de erudición que como un comentario político deliberado. Siguen a este apartado "La primera ópera representada en Francia" (pp. 25-26), que versa sobre el Balet Comique de Beaujoyeux, y "Le Cid (1637) y "la querelle". Corneille y su sistema dramático" (pp. 27-29). Los autores no dudan en señalar que el acontecimiento político más importante de 1637 fue teatral: la representación de Le Cid de Corneille, dando origen a una controversia en la que el propio Cardenal Richelieu tuvo que intervenir.

El siglo XVII es fundamental para consolidar la situación del teatro, y en general de la literatura, en Francia, especialmente por la cuestión tratada en el quinto apartado: "Fundación de 'La Comédie-Française' (1680)" (pp. 30-31). A continuación sigue "El Teatro y la Música en el XVIII: luchas y disputas" (pp. 32-35), nunca antes la alta sociedad francesa había mostrado tanto interés por la música, ni nunca antes el ingenio fue más brillante, ni los salones más numerosos. Este apartado se complementa con los tres siguientes: "Un nuevo tipo de obra: Le Mariage de Figaro (1784)" (pp. 35-37), "La actividad teatral en la época revolucionaria" (pp. 37-39) y "Nuevos géneros teatrales: 'Théâtres de la Foire', 'Vaudeville', 'Mélodrame', 'Théâtre du Boulevard'" (pp. 39-45).

Tras la "Querelle du Cid", el teatro francés había sido un campo de batalla privilegiado. No obstante, en el siglo XIX, como se muestra en el "El Préface de Cromwell (1827) y la estética del drama romántico" (pp. 45-46), los espectadores de "la Comédie-Française" comienzan a conocer, mediante diversas adaptaciones y traducciones, la María Estuardo de Schiller, las obras de Shakespeare, el Fausto de Goethe, etc., y Hugo formular, con el Préface de Cromwell, la carta estética del Romanticismo. Finaliza este capítulo con tres apartados dedicados al teatro del siglo XX: "Le Théâtre et son double (1938) de Antonin Artaud, el teórico más importante del siglo XX" (pp. 46-50), "Una fecha importante en la escena francesa y en el 'Théâtre de l'absurde' o 'Nouveau théâtre': Les Nègres de Jean Genet (1959)" (pp. 50-52) y "El teatro contemporáneo tras la Segunda Guerra Mundial: Instituciones y Salas teatrales" (pp. 53-54).

Con todo, el capítulo más importante de esta monografía es el "Temario cronológico: organización y distribución en apartados" (pp. 54-254). El temario propuesto está formado por sesenta epígrafes generales, que bien podrían considerarse como un manual de teatro francés. García Peinado y

Álvarez Jurado han tratado de incluir en este capítulo a todos los autores significativos o que han contribuido al desarrollo del teatro francés, junto con las obras más destacadas, movimientos y subgéneros literarios. Para realizar esta compleja selección, los autores han seguido tres criterios generales: históricos, estéticos y de modernidad. El primero de ellos abarca obras de gran éxito en el momento de su estreno o que marcaron una etapa fundamental en la evolución de un género. Los criterios estéticos, si bien de cierto carácter subjetivo, han supuesto la selección de obras de lectura agradable debido a su talento o su ingenio. Por último, los criterios de modernidad incluyen piezas que comienzan a anunciar formas dramáticas posteriores y que han tenido una gran repercusión. Cada unidad sigue una distribución establecida, con unas líneas definitorias de los autores y las obras seleccionadas, que incluyen los siguientes apartados: la enunciación y el desarrollo, las ediciones de los textos, estudios sobre el tema tratado (monografías, tesis doctorales, artículos y otros trabajos de investigación o divulgación) y lecturas aconsejadas (un pequeño comentario de una obra seleccionada, o de más de una según la unidad, que se considera idónea para el conocimiento del tema).

Los autores no tienen como objetivo presentar una bibliografía exhaustiva para los temas propuestos, pues consideran que ese propósito lo cumplen los repertorios bibliográficos y las revistas que los actualizan, sino que facilitan los libros básicos para que los docentes preparen temas para impartir sus clases, del mismo modo que ponen de relieve las críticas más representativas. De esta forma, el estudio de la literatura permite realizar aproximaciones que se complementen entre sí dentro de su fragmentariedad. Mediante la abundante bibliografía propuesta, que en algunas unidades alcanza los cien títulos se muestra una perspectiva amplia de las críticas existentes y de otros tipos de aportaciones de carácter léxico, retórico, biográfico, etc., con el fin de conocer a un autor y su obra.

El temario propuesto, de forma cronológica, comienza con un bloque dedicado a "El Teatro en la Edad Media" (pp. 69-92), que incluye, entre sus ocho temas, "Los orígenes del teatro medieval" o "La génesis del teatro profano. Los primeros géneros". A continuación se recoge "El Teatro en el Siglo XVI" (pp. 93-112), con siete temas, entre los que destacan "La Comedia humanista o de 'La Pléiade'" y "Nuevos géneros teatrales en el siglo XVI: tragicomedia y pastoral". "El Teatro en el Siglo XVII" (pp. 113-152), con doce

unidades, es uno de los apartados fundamentales del temario, debido a la importancia del teatro francés de este período. Incluye, además de las tres etapas de la tragedia, un tema dedicado a “Jean Racine o el autor emblemático por excelencia del teatro” y otro a “Molière y el triunfo de la comedia clásica”. A continuación, “El Teatro en el Siglo XVIII” (pp. 153-178), incluye ocho unidades sobre dos exponentes fundamentales del teatro francés dieciochesco: Voltaire (“El teatro tráfico de Voltaire a lo largo de setenta años (1718-1776)”) y Marivaux (“El teatro de Marivaux: la Comedia Psicológica”). También resulta de gran interés la unidad titulada “La influencia del teatro inglés sobre la escena francesa: el nacimiento de la ‘comédie larmoyante’ y del drama burgués o una nueva estética basada en la defensa de la virtud”. Aunque con un número menor de unidades que otros bloques anteriores, “El Teatro en el siglo XIX” (pp. 179-201) incluye algunas cuestiones tan relevantes en la literatura francesa como “El Teatro Romántico”, representado fundamentalmente por Dumas padre, Victor Hugo, Vigny, Musset y Nerval, “La Comedia Burguesa o Comedia Social en la segunda mitad del siglo” y “El teatro naturalista” de Zola. El último bloque, dedicado al “Teatro en el Siglo XX” consta de diecisiete unidades, que completan las sesenta propuestas en *El Teatro en Francia y su evolución desde los inicios hasta finales del siglo XX* (Géneros, períodos, autores, obras, bibliografía), y abarcan, de manera cronológica, el teatro de finales del siglo XIX y comienzos del XX, el período de entreguerras, el Teatro Existencialista y del Absurdo, el “Nouveau Théâtre” de, entre otros, Becket, Adamov, Genet e Ionesco.

Sin bien la inclusión en el índice de los sesenta temas habría facilitado la consulta, el buen planteamiento de esta obra lo convierte en una herramienta fundamental para el profesorado de literatura francesa, pues orienta la estructuración de los temas más relevantes para tratar en sus clases.

En suma, el presente volumen es pues un instrumento de trabajo de gran utilidad y una recopilación de bibliografía esencial para aquellos investigadores que trabajan sobre cualquiera de los campos relacionados con el teatro francés, desde sus orígenes en la Edad Media hasta finales del siglo XX.

[Cristina Huertas Abril]

**BALBUENA TOREZANO, María del Carmen, *La traducción al castellano de textos periodísticos alemanes. Introducción teórica: lenguajes y géneros periodísticos*. Sevilla: Editorial Bienza, 2007, 196 pp.**

La traducción de textos periodísticos, pese a verse relegada a un segundo plano por el volumen de traducciones en el mercado de textos científico-técnicos o jurídicos, tiene una gran importancia en la actualidad. Si consideramos el papel tan destacado que tienen los medios de comunicación en los procesos de globalización, entendemos que este tipo de traducción resulta fundamental en las sociedades del siglo XXI. Por otra parte, no podemos olvidar que son muchas las Licenciaturas en Traducción e Interpretación que incluyen este tipo de traducción en sus planes de estudios. Esto no sólo se debe a las tendencias globalizadoras actuales, sino al gran número de subdivisiones que abarcan los llamados géneros periodísticos, que permiten al estudiante tratar muy diferentes temáticas, así como conocer las particularidades del lenguaje periodístico. El presente volumen se presenta como una herramienta de referencia fundamental para la traducción periodística en el par de lenguas alemán-español. Balbuena Torezano ofrece en esta obra una "introducción teórica" a los "lenguajes y géneros periodísticos", teniendo siempre presente una perspectiva traductológica.

Los trece capítulos en los que se divide *La traducción al castellano de textos periodísticos alemanes. Introducción teórica: lenguajes y géneros periodísticos* pueden agruparse en dos bloques diferenciados. El primero de ellos abarca los cinco primeros capítulos, en los que se tratan los contenidos esencialmente teóricos. El segundo bloque incluye los restantes, dedicados a la traducción de los distintos tipos de textos periodísticos. El capítulo decimotercero, por su parte, versa sobre el periodismo electrónico, de modo que, aunque no pueda enmarcarse dentro de los dos grandes bloques aquí establecidos, tiene como veremos una gran relevancia debido a que es un sector en expansión dentro del periodismo y que va ganando terreno al periodismo tradicional.

El primer capítulo, titulado "La información periodística" (pp. 5-7) proporciona una visión general sobre el mensaje y la información de tipo periodístico, partiendo de que es un fenómeno de comunicación entre humanos, para proceder a definirlo de forma concreta y a enumerar las peculiaridades de este tipo de información. De gran interés para los

estudiosos y los profesionales de las lenguas alemana y castellana es el capítulo segundo, dedicado a “El lenguaje periodístico de la LO y la LM” (pp. 7-24). Balbuena Torezano analiza las características del lenguaje periodístico español y las del alemán (Pressesprache) fundamentando su teoría en un gran número de textos reales en los que se incluyen las particularidades de las dos lenguas de trabajo. Sin embargo, y a pesar de la tendencia a asimilar periodismo y prensa escrita, la autora no sólo estudia ésta, sino que también dedica un apartado dentro de este capítulo al periodismo audiovisual y radiofónico. A continuación se incluye “El discurso informativo” (pp. 24-27), del que se afirma que puede plasmarse en tres estilos periodísticos distintos: informativo, editorializante o de opinión, y ameno.

“Géneros del periodismo escrito en la LO y en la LM” (pp. 27-47), el cuarto capítulo, comienza estableciendo una serie de generalidades que caracterizan el concepto de género periodístico. Posteriormente este apartado se articula en torno a cuatro ejes fundamentales: los géneros periodísticos informativos, los géneros periodísticos interpretativos, los géneros periodísticos de opinión y los géneros periodísticos ambiguos. Los informativos desarrollan especialmente la noticia, aunque también se incluyen otras variedades informativas, como las efemérides o la cartelera, y el reportaje objetivo. Por su parte, los géneros periodísticos interpretativos incluyen dos géneros híbridos, el reportaje interpretativo y la crónica, así como la entrevista, pese a que haya especialistas que consideren que es una modalidad del reportaje. Asimismo, los géneros periodísticos de opinión aparecen divididos en artículo de opinión, artículo editorial, entrevista de opinión, comentario o columna y artículos de crítica en la sección cultural de los periódicos. El siguiente subapartado analiza los géneros periodísticos ambiguos, especialmente las cartas al director. Cabe señalar que este capítulo es claramente didáctico debido a la gran cantidad de ejemplos reales que facilitan la identificación de cada subgénero. “Géneros periodísticos en radio y televisión” (pp. 47-50) proporciona una perspectiva general sobre la transmisión de información en estos medios. Así, para la radio se mencionan la noticia, el reportaje, la crónica y el comentario radiofónicos, haciendo también alusión al artículo, aunque prácticamente haya desaparecido ya de la radio. En televisión encontramos la noticia, el reportaje, la crónica, la crítica, el editorial y el comentario televisivos.

Si continuamos con la idea aquí propuesta de la división en dos partes de esta obra, con el capítulo seis, "La traducción de la noticia" (pp. 50-63), comenzaría el segundo bloque dedicado a la traducción. Tras recoger distintas definiciones del concepto de novela, así como los diversos elementos que la componen, se señalan distintas técnicas de realización de la noticia, imprescindibles para conseguir una traducción adecuada en la LM. Sin duda, el apartado más destacado de este capítulo es la traducción resuelta. Se presenta el TO y se realiza un análisis de dicho texto, del que se estudian la situación, el contenido y la forma. Se recomienda también la búsqueda de textos paralelos tanto en la LO como, especialmente, en la LM, para poder transmitir el carácter periodístico del texto. Una vez explicadas las características del texto, se ofrece una propuesta de traducción que ayudará al estudiante o al interesado en la materia a comprender la aplicación de los contenidos expuestos en este capítulo.

"La traducción del reportaje" (pp. 63-91) aborda uno de los géneros informativos más completos por su diversidad funcional, temática, compositiva y estilística. La estructura del reportaje es de gran relevancia debido a que, además de ir firmado por su autor, suele ir acompañado de imágenes. Tiene dos partes diferenciadas: el lead y el cuerpo del reportaje. El lead tiene como objetivo captar la atención del lector, por lo que existen distintos tipos: del sumario, del golpe, de la pintura o del contraste, entre otros. El cuerpo dependerá del tipo de reportaje que sea, pues existen cuatro tipos de los que se ofrecen ejemplos: reportaje de acontecimiento, reportaje de acción, reportaje de citas o entrevista y reportaje corto. Dentro del denominado Nuevo Periodismo, se encuentra el reportaje interpretativo, que se analiza de forma independiente a los citados anteriormente. La traducción resuelta permite analizar un reportaje concreto de forma mucho más exhaustiva. Así, Balbuena Torezano analiza la situación, el contenido y la forma del TO, y las principales cuestiones relativas a la traducción del texto, para posteriormente ofrecer una serie de textos paralelos y una propuesta de traducción.

El capítulo octavo, "La traducción de la crónica", comienza con una breve historia y con la definición de la crónica periodística. Existen diferencias que el traductor ha de conocer, pues como señala la autora, en España es un género en el que participan los estilos informativo y editorializante, mientras que en España está muy cercana al reportaje. Por este motivo, resultan

fundamentales los apartados titulados “Estilo y técnica de realización de la crónica” (pp. 96-99) y “Tipos de crónica” (pp. 99-125). Se incluye también una traducción resuelta, en la que se analiza el TO en cuanto a situación, contenido y forma, y se presentan textos paralelos para finalmente ofrecer una traducción del texto. A continuación, “La traducción de los géneros periodísticos de opinión” (pp. 132-151) comienza con una breve introducción a la historia del articulismo y el columnismo. El artículo editorial (der Leitartikel) es el subgénero al que se le presta una mayor atención en este libro, de modo que Balbuena Torezano realiza una explicación de géneros afines a éste en la presenta alemana, destacando especialmente tres: Kommentar, Glosse y Kritik, así como una modalidad del artículo de opinión, das Essay. En la traducción resuelta de este capítulo destacan las cuestiones traductológicas y, debido a la complejidad del TO, la autora ha elaborado un glosario con el fin de agilizar la labor de traducción.

La entrevista abarca una gran variedad de situaciones en las que existe un diálogo entre distintas personas, donde una realiza las preguntas y otra u otras responden. “La traducción de la entrevista” (pp. 151-177) presenta, por consiguiente, diferentes modalidades de entrevista así como técnicas de realización de éstas, que el traductor debe conocer para plasmarlas en la LM. Al igual que en los capítulos anteriores, se expone una traducción resuelta para facilitar la comprensión de los conceptos explicados.

En los últimos años estamos experimentando una gran revolución en los medios de comunicación, de ahí que la autora haya decidido, de forma muy acertada, dedicar el último capítulo al “Periodismo electrónico” (pp. 182-188). La herramienta fundamental en la actualidad es Internet, especialmente mediante la World Wide Web, el correo electrónico, los sistemas FTP, los chats y Telnet. Por otra parte, no podemos olvidar las cadenas televisivas y las noticias 24 horas, que han cobrado una fuerza muy destacada gracias al uso de satélites. Por último, el periódico on-line presenta una serie de características propias y ventajas que lo diferencian del periódico tradicional, entre las que se encuentra el almacenamiento de datos y una mayor rapidez en las actualizaciones.

El presente volumen se cierra con una selección bibliográfica que recoge tanto obras de referencia para el ámbito del periodismo y de la traducción periodística, como el listado de los textos periodísticos alemanes y españoles empleados en las explicaciones y en las traducciones realizadas por

Balbuena Torezano. Si bien la estructura interna de esta obra podría ser más sencilla para el usuario de haberse marcado de forma más clara las divisiones entre los distintos capítulos, nos encontramos ante un excelente manual de consulta de traducción de textos periodísticos para el par de lenguas alemán-castellano.

[Cristina Huertas Abril]

**BALBUENA TOREZANO, María del Carmen, *Deutsch als Fremdsprache für Übersetzer*. Sevilla Editorial Bienza, 2007, 238 pp.**

*Deutsch als Fremdsprache für Übersetzer* se presenta como herramienta para todos aquellos que estén interesados en el aprendizaje de la lengua alemana, especialmente alumnos de Traducción e Interpretación. El esfuerzo de Balbuena se centra fundamentalmente en la elaboración de un temario que integre en cada lección tanto contenidos gramaticales como contenidos temáticos y de terminología de gran utilidad para los traductores.

Este manual se divide en doce unidades y se complementa con dos anexos finales. A tenor de lo expuesto anteriormente, procederemos a analizar de una manera más exhaustiva cada una de las doce unidades a las que a partir de ahora denominaremos *Lektion*:

La *Lektion 1: Ein Übersetzungskongress* (pp. 3-26) abarca las nociones gramaticales más básicas de la lengua alemana, aspectos clave como el alfabeto alemán, la declinación, el pronombre personal (nominativo), los verbos *sein*, *haben* y *heißen*, el artículo y los presentadores determinados, y el género. En lo que respecta al contenido temático, la autora nos propone aprender saludos y presentaciones, cómo decir y preguntar el nombre y cómo expresar la edad. El vocabulario de esta lección se centra en las profesiones, los números cardinales y ordinales así como en términos a los que el traductor puede enfrentarse. La *Lektion 2: Sprachen und Länder* (pp. 27-50) aborda el uso del artículo indeterminado, los pronombres indefinidos, el presente de indicativo de los verbos regulares y la formación del plural en sustantivos. Tanto la temática como la terminología de esta unidad se centran en países, lenguas y nacionalidades, enseñándonos a expresar la nacionalidad, cuál es nuestra residencia o número de teléfono o decir dónde está situado un lugar. Le sigue la *Lektion 3: Übersetzen und Dolmetschen* (pp. 51-68), cuyos contenidos gramaticales enseñan al interesado el presente de indicativo de los verbos irregulares, los verbos separables e inseparables, la

declinación fuerte del sustantivo y el orden de los elementos oracionales. Este tema dar a conocer cómo es un formulario de solicitud de traducción en alemán y centra su vocabulario en el ejercicio de la traducción y de la interpretación. La *Lektion 4: Übersetzung und neue Technologien* (pp. 69-86) complementa en cierto modo a la unidad anterior, pues sus contenidos gramaticales son la declinación débil del sustantivo así como la declinación del pronombre personal. Además, en esta unidad también se explican el imperativo y la negación. El vocabulario específico, así como la temática, tratan las abreviaturas y programas de traducción.

A partir de la *Lektion 5: Krankheiten* (pp. 87-102), Balbuena especializa aún más los contenidos terminológicos y temáticos de cada una de las unidades. Por ello, la anterior lección, además de enseñar el uso de los verbos modales, el genitivo, el futuro simple y las conjunciones *und, oder, aber* y *denn*, también muestra cómo se desarrolla un diálogo en alemán al visitar a un médico además de dar a conocer las partes del cuerpo, órganos, especialidades médicas y enfermedades. Con ello, la autora nos introduce en la traducción biosanitaria. La *Lektion 6: Nachrichten* (pp. 103-128) centra sus contenidos gramaticales en el pretérito imperfecto, el presentador posesivo, el pretérito perfecto, la formación del participio de pasado y los verbos reflexivos. Mientras tanto, la temática y el vocabulario de esta lección se especializan en el periodismo escrito y radiado, por lo que nos enseña a expresar la hora, la fecha y el año, las estaciones del año, las partes del día y los meses, aspectos estos fundamentales para el ejercicio de la traducción de textos periodísticos. La *Lektion 7: Tourismus machen* (pp. 129-148) presta una mayor atención al sector del turismo y los servicios hoteleros, enseña a expresar la dirección y la distancia además de presentar las preposiciones de lugar y de tiempo, el pretérito pluscuamperfecto y el futuro perfecto. Concluye, por tanto la unidad con la traducción directa e inversa de textos de tipo turístico.

Desde la *Lektion 8*, titulada *Geschäftskorrespondenz*, (pp. 149-162) se avanza un estadio más en cuanto a los contenidos gramaticales y se profundiza en cuestiones más complejas a nivel léxico y especialmente a nivel sintáctico. En esta unidad, la autora propone el aprendizaje de la oración subordinada causal, consecutiva y concesiva. La terminología versa sobre la actividad comercial y económica y enseña cómo es una carta comercial en alemán, concluyendo con la propuesta de traducción de textos de tipo administrativos y comerciales. La *Lektion 9: Werbung* (pp. 163-178) presenta

las oraciones subordinadas finales y temporales así como las oraciones de infinitivo: El contenido temático y terminológico está relacionado con el sector de la publicidad y los anuncios. Este tipo de textos, precisamente, son los propuestos por la autora para su traducción. Le sigue la *Lektion 10: Verträge* (pp. 179-202), lección que centra su gramática en la gradación del adjetivo, la oración comparativa, la voz pasiva y los adverbios de tiempo, frecuencia, lugar y modo. Esta unidad está especializada en la terminología jurídica y las tipologías de contrato, centrándose en un tipo contractual fundamental para los futuros egresados: el contrato entre una editorial y un traductor. Finalmente, las dos últimas lecciones versan sus contenidos temáticos y terminológicos sobre literatura alemana y traducción literaria. No obstante, los contenidos de gramática de dichas unidades tratan diferentes conceptos, mientras que la *Lektion 11: Literatur (I)* (pp. 203-218) enseña el uso del *Konjunktiv*, el estilo indirecto y la oración condicional; la *Lektion 12: Literatur (II)* (pp. 219- 229) cierra los contenidos gramaticales del libro con el pronombre relativo y la oración subordinada de relativo.

Al final del manual se ofrecen dos anexos complementarios: *Anhang I: Unregelmässige und gemischte Verben* (pp. 231-234), presenta tablas con las formas de infinitivo, pretérito y participio así como traducción al español de los principales verbos alemanes; y *Anhang II: Länder, Städte und Bewohner* (pp. 235-238) ofrece una lista de países y gentilicios masculinos en lengua alemana.

El estilo empleado por Balbuena en su obra es dinámico, claro y sencillo. Rehúye de expresiones complejas y redacta el temario tanto en español como en alemán. Los contenidos teóricos gramaticales siempre aparecen en lengua española mientras que los ejercicios se encuentran escritos íntegramente en alemán; de esta forma la autora fomenta el uso de ambas lenguas en el alumno, pues éste aprende en español y trabaja en alemán. Este sistema es beneficioso tanto para el aprendizaje y práctica de la lengua alemana como para la consulta inmediata sobre cualquier duda que pueda surgir al estudiante. Además, todas las unidades didácticas presentan textos para ser traducidos al español, en función del contenido temático presentado en ellas, lo que implica para el alumno un primer acercamiento a la traducción general y la traducción especializada, y ejercicios relacionados con los contenidos gramaticales, temáticos y terminológicos vistos, así como actividades que recuerdan contenidos aprendidos en temas anteriores. A lo

largo de toda la obra, Balbuena incorpora notas a pie de página para explicar determinadas cuestiones que pueden crear controversia en el alumno tales como términos que presenten irregularidades o excepciones gramaticales.

En conclusión, la obra de Balbuena Torezano se perfila como un útil de gran interés para aquel que pretenda aprender la lengua alemana a la vez que desarrollar destrezas y técnicas traductológicas del alemán al español. Se trata de una guía didáctica que cubre la escasez de libros de este tipo en el panorama de los estudios de Traducción e Interpretación.

[José María CASTELLANO MARTÍNEZ]

**NOLAN, James, *Interpretation. Techniques and Exercises*. MPG Books Ltd., 2005, 320 pp.**

La presente obra trata sobre las destrezas y actividades que pueden mejorar la práctica de la interpretación y está orientada a estudiantes de Interpretación. El autor especifica en su obra que la interpretación *per se* no puede ser aprendida siguiendo sólo las indicaciones de un libro, sino que es necesario combinar tanto el estudio constante de léxico, expresiones idiomáticas y aspectos culturales o políticos, como realizar prácticas regulares de técnicas de concentración, traducción a vista o de memoria. Además, aunque se esté hablando de una actividad profesional meramente oral, no puede olvidarse la importancia que tiene la capacidad de redacción en este trabajo, pues cualquier mensaje, ya sea escrito u oral, precisa de determinadas estructuras para su formulación.

El autor también especifica cuáles son las diferencias que existen entre la interpretación y la traducción. Según Nolan, el traductor se dedica a estudiar material escrito en una lengua (lengua origen) para posteriormente reproducirlo de forma escrita en otra lengua (lengua meta). A diferencia de éste, el intérprete escucha un mensaje hablado en la lengua origen y a continuación la traslada de manera oral a una lengua meta. No obstante, tanto el traductor como el intérprete deben tener un conocimiento profundo de ambas lenguas (de origen y de llegada), así como una buena capacidad de comprensión pasiva de la lengua o lenguas origen con las que se trabaja, aunque para la mayoría de los intérpretes la lengua de llegada suele ser su propia lengua nativa. El autor matiza de igual modo en su obra que ninguna traducción es "perfecta" ya que todas las lenguas y culturas difieren entre sí. Sin embargo, en la práctica, el traductor debe enfrentarse a un mayor

número de competencias, como la reproducción del estilo del original, mientras que el intérprete centra prácticamente su atención en la transmisión inmediata a la lengua meta la esencia del mensaje original.

Nolan realiza también algunas aclaraciones en su libro sobre si hay lenguas más importantes que otras en el panorama académico y profesional de la Traducción e Interpretación. En un principio aclara que esta cuestión depende del mercado laboral, es necesario conocer lenguas mayoritarias como el alemán, el español, el francés o el inglés, pero aquellos profesionales que trabajen con idiomas más “exóticos” o “raros” reducen la posibilidad de una mayor competencia. En el caso de trabajar para el mundo empresarial, el inglés será la *lingua franca*, en el ámbito de la diplomacia el francés e inglés, en el de la industria europea será el alemán, etc. En el plano institucional, son muchos los países cuyas administraciones son bilingües (como Canadá o Bélgica) o multilingües (como Suiza), hecho que se ha de tener en cuenta por el profesional.

Una vez el autor realiza una introducción general, Nolan divide su obra en 18 capítulos en los que estudia aspectos concretos concernientes a la interpretación. Cada capítulo, o *chapter*, ofrece una pequeña introducción teórica a la cuestión tratada y después presenta ejercicios para practicar la cuestión que se ha estudiado. La obra de Nolan está íntegramente escrita en inglés aunque las actividades que el autor propone se encuentran tanto en lengua inglesa como en lengua francesa y española, pues como se dijo al principio, son las lenguas mayoritarias de mayor demanda.

Cada capítulo trata cuestiones específicas que podríamos agrupar en bloques temáticos. En primero trataría los aspectos relacionados con la preparación previa al acto de la interpretación, pues integra *Chapter 1 Speaking* (pp. 8-17) y *Chapter 2 Preparation/Anticipating the Speaker* (pp. 18-24). Ambos capítulos pretenden dar una visión general del panorama y condiciones previas a toda interpretación como pueden ser la capacidad de concentración, la dieta alimenticia o el ejercicio físico cotidiano. Los ejercicios propuestos son diversos, desde realizar un discurso defendiendo un determinado punto de vista hasta las conocidas prácticas de *shadowing* que fomentan la agilidad mental del intérprete en la búsqueda de términos apropiados.

Se podría decir que los tres siguientes capítulos se enmarcan dentro de un bloque temático de cuestiones relacionadas con la recepción de la sintaxis

de la oración y su repercusión en el discurso y posterior interpretación. *Chapter 3 Complex Syntax/Comprension* (pp. 25-44), *Chapter 4 Word Order/Clusters* (pp. 45-52) y *Chapter 5 General Adverbial Clauses* (pp. 53-56) tratan todo aquello que podría dificultar la comprensión del mensaje de la lengua origen y que por consiguiente entorpezca su comprensión y posterior interpretación. Los ejercicios de estas unidades didácticas abarcan prácticas relacionadas con los posibles escollos que el alumno puede encontrar en el plano sintáctico del discurso, como por ejemplo: la complejidad de las oraciones, la identificación de las ideas principales en detrimento de la información innecesaria, el uso de conjunciones ambivalentes, las enumeraciones, el proceso de *desverbalización*, las técnicas para formular variaciones elegantes así como marcadores anafóricos, etc. Los ejercicios de este bloque tratan también la relación y traducción de las combinaciones que pueden darse entre sustantivos y adjetivos además de las oraciones adverbiales y sus posibles formas de traducir.

Nolan propone una serie de lecciones sobre temas puramente relacionadas con el acto interpretativo. Si el primer bloque versaba sobre la situación previa a la interpretación y el segundo sobre el proceso de recepción del mensaje, éste tratará sobre todos los aspectos a tener en cuenta a la hora de reproducir el mensaje en la lengua llegada. Las unidades que compondrían este bloque son *Chapter 6 Untranslatability* (pp.57-66), *Chapter 7 Figures of Speech* (pp. 67-116), *Chapter 8 Argumentation* (pp. 117-126), *Chapter 9 Diction/Register* (pp. 127-172) y finalmente *Chapter 10 Formal Style* (pp. 173-190). Las actividades que el autor propone en estos capítulos son muy diversas y ofrecen una gran cantidad de recursos léxicos en francés, español e inglés. Recomienda desarrollar destrezas para argumentar un discurso, lo que facilitará la labor de su comprensión y futura interpretación; ofrece listas de conceptos léxicos universales y tablas de equivalencias sobre diferentes expresiones idiomáticas en las diferentes lenguas de trabajo. Los ejercicios relacionados con la dicción y el registro centran su atención en la búsqueda de sinónimos para determinados términos propios de contextos elevados o bien ofrecen listas de expresiones cargadas de intensidad semántica.

El autor continúa con tres capítulos que podrían englobarse en la temática del discurso político. Así, *Chapter 11 A Policy Address* (pp. 191-214) centra su estudio en las características, terminología y expresiones propias de cuestiones políticas. Los ejercicios propuestos en esta unidad didáctica

son extractos de discursos verdaderos de políticos. Sigue a éste *Chapter 12 Quotations/Allusions/Transposition* (pp. 215-221) que ofrece consejos sobre cómo afrontar las posibles citas, alusiones o términos culturales que el orador pueda hacer en su discurso. *Chapter 13 Political Discourse* (pp. 222-235) analiza el discurso político y anima al estudiante a realizar ejercicios relacionados con el vocabulario propio de las conferencias y cumbres internacionales; incluso se proponen ejercicios sobre búsqueda de equivalentes al francés y español de términos polémicos como *nation, clan, people, minority*, etc.

A partir de aquí los capítulos ofrecen una temática más independiente con respecto a los demás. Por ello, *Chapter 14 Economic Discourse* (pp. 236-257), versa sobre las características del discurso económico y todos los descriptores convencionales que son propios de este sector. *Chapter 15 Humor* (pp. 258-275) trata uno de los temas que presenta mayor controversia para cualquier traductor o intérprete como son los chistes o situaciones ridículas y su traslación a la lengua de llegada en la que no siempre tiene un equivalente o mantiene la misma carga de ironía. Continúa *Chapter 16 Latinisms* (pp. 275-287) donde, una vez se introduce brevemente el tema de los latinismos y su repercusión en la interpretación, el autor ofrece una amplia lista de expresiones latinas con su explicación en inglés. La penúltima unidad, *Chapter 17 Numbers* (pp. 288-293), recomienda al estudiante algunos consejos sobre cómo memorizar cifras y cantidades numéricas. Finalmente, *Chapter 18 Note-taking* (pp. 294-304) presenta varias fórmulas de toma de notas, como símbolos o abreviaturas. Se trata de una técnica muy útil no sólo para la interpretación consecutiva, sino también para la simultánea.

*Interpretation. Techniques and exercises* puede definirse como una obra adecuada para los estudiantes de Interpretación pues consiste en una herramienta complementaria al material de estudio de clase. El estilo de autor es ligero pero requiere un conocimiento avanzado de lengua inglesa, siendo éste un aspecto comprensible debido la temática que trata y el público al que se dirige. Como conclusión, se puede decir que James Nolan ofrece con esta obra un manual de estudio y ejercicio necesario para los estudiantes de Interpretación, indistintamente cual sea su modalidad (consecutiva, simultánea, de susurro, bilateral, etc).

[José María CASTELLANO MARTÍNEZ]

**BALBUENA TOREZANO, María del Carmen, *La Canción de Alba en la Lírica Alemana de la Baja Edad Media. Análisis de los poemas del Monje de Salzburgo*, Estudios Literarios, Colección Nuevos Horizontes nº16 Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2007, 416 pp.**

La presente obra es un estudio de poesía amorosa alemana medieval. La temática principal de dicho estudio es el *Tagelied* como género autónomo e independiente del *Minnesang*. Dicha autonomía se fundamenta en los estudios comparados a los que la autora somete la obra del Monje de Salzburgo. El esfuerzo de Balbuena por dar una definición concreta y certera del género *Tagelied* es constante y está presente a lo largo de todo el trabajo, dada la imprecisión y carencia de estudios anteriores que versan sobre tal aspecto. De igual modo *La canción de Alba en la Lírica Alemana de la Baja Edad Media. Análisis de los Poemas del Monje de Salzburgo* supone una gran contribución al estudio de dicho género en lengua española, tanto para los germanistas como para la literatura medieval europea.

Balbuena ha organizado su obra en siete partes diferenciadas en base a los diversos aspectos abordados durante la investigación. Tras una "Introducción" a la obra, la autora inicia el estudio con el capítulo "Der Mönch von Salzburg" (pp. 27-43), donde trata la identidad y personalidad del Monje de Salzburgo y el desconocimiento de su obra y labor traductora. En el capítulo "Investigación en torno al *Tagelied*: Estado de la cuestión" (pp. 45-95), Balbuena estudia el origen de este género, así como su desarrollo e historia, su estructura y elementos, temática y tipos. El tercer capítulo, "Géneros Líricos afines al *Tagelied*" (pp. 97-118) aborda el conjunto de lírica europea medieval afín al *Tagelied*. Continúa con el capítulo "Elementos constitutivos del *Tagelied* y Propuesta de definición del género" (pp. 119-173), donde se estudian las figuras, ámbitos, elementos y características de este género concluyendo con una propuesta de definición. El penúltimo capítulo titulado "Análisis de los denominados *Tagelieder* de Der Mönch von Salzburg" (pp. 175-267), versa sobre los diferentes tipos de *Tagelied*, analizándolos de manera meticulosa y contrastiva. La doctora Balbuena finaliza su obra con unas "Conclusiones" (pp. 269-279) a las que le sigue la "Bibliografía" (pp. 281-292).

Cabe destacar igualmente la inclusión de cuatro anexos finales: “Lieder de Der Mönch von Salzburg” (Anexo I, pp. 293-309), “Florilegio de Tagelieder” (Anexo II, pp. 311-381), “Albas Provenzales y Francesas” (Anexo III, pp. 383-407) y “Cantiga de Amigo” (Anexo IV, pp. 409-411).

La autoría de las obras del Monje de Salzburgo es atribuida a diversos personajes pero no está determinado de forma unánime quién es el autor respecto a ello. En el primer capítulo, “Der Mönch von Salzburg”, Balbuena realiza un bosquejo sobre las diferentes personalidades atribuidas al Monje de Salzburgo por parte de especialistas en la materia. Resalta de igual modo su relevancia literaria y musical pues fue el introductor de la polifonía en las melodías que acompañan a los *Lieder*. Se trata aquí también la labor traductora del monje-cantor, ya que tradujo del latín al alemán -esmerándose por conservar la métrica y rítmica- himnos y poemas religiosos, por lo que son traducciones muy literales. Trabajó tanto la composición religiosa como la lírico-amorosa e introdujo innovaciones musicales en las mismas; por tanto, podemos decir que cultivó tanto la actividad literaria como la musical.

El estado de la cuestión, tratado en “Investigación en torno al *Tagelied*: Estado de la cuestión”, parte de la premisa de que el género *Tagelied* carece de una definición homogénea, pues se pueden distinguir desde visiones parciales que se ciñen a un tipo específico, hasta aquellas que engloban todo tipo de *Tagelieder*, pero que están menos desarrolladas. Con respecto al origen del *Tagelied* existen también diversas teorías, unas que afirman la influencia de la lírica provenzal y francesa, y otras que aceptan el origen autónomo del *Tagelied*. Este apartado también se centra en el desarrollo y las etapas del género, junto con los cultivadores del mismo y al tiempo que define la temática amorosa del *Tagelied*, dentro de la cual están motivos como el peligró, la tristeza, el sufrimiento y la separación.

El *Tagelied* es un género lírico alemán, pero también encuentra afinidades con otros géneros de diferentes países de Europa tal y como se muestra en “Géneros líricos europeos afines al *Tagelied*”. Encuentra similitudes con géneros españoles como las jarchas mozárabes, albas, alboradas y contra albas, cantigas galaico-portuguesas y canciones castellanas; respecto a géneros franceses podemos destacar *la chanson de femme* (y sus variantes), el *alba* y *l’aubade*. Se encuentran también manifestaciones líricas afines en otras

literaturas como la italiana o la inglesa, pero éstas se alejan del concepto de *Tagelied*.

Balbuena diferencia *Tagelied* de *Minnesang*, aboga por la autonomía del primero con respecto al segundo y expone sus razones a la vez que analiza los elementos integrantes del *Tagelied* en el capítulo "Elementos constitutivos del *Tagelied* y Propuesta de definición de género". Dichos aspectos son las figuras presentes en el género (protagonista masculino y femenino, el vigía y los enemigos; el ámbito tanto espacial como temporal); la estructura, basada en una única estrofa, con versos largos de arte mayor y combinados con los de arte menor, con rima pareada y asonante; la temática, centrada en elementos propios de la épica y lo erótico. En este apartado también se ofrece una contraposición de los elementos del *Tagelied*, como por ejemplo los temporales (día-noche) / espaciales (mundo interior-mundo exterior). Para concluir este apartado Balbuena nos ofrece su propia definición del género del *Tagelied*.

El estudio de los textos se fundamenta en la aplicación de una metodología contrastiva, basada en el análisis comparativo, tal y como se expone en "Análisis de los denominados *Tagelieder* de Der Mönch von Salzburg". Los cinco poemas en los que se centra el estudio son: *das nachthorn*, *das taghorn*, *ain enpfahlen*, *dy trumpet* y *das kchühorn*. La situación inicial del poema, los personajes, el tiempo y espacio, la estructura y temática de cada uno de éstos se analizan exhaustivamente en la presente obra.

Balbuena cierra este estudio con las pertinentes conclusiones donde expone sus consideraciones finales con respecto al *Minnesang* y al *Tagelied*.

La obra, por tanto, es tan relevante para germanistas como para estudiosos de la literatura medieval. El presente análisis de los poemas del Monje de Salzburgo puede proponerse pues como punto de partida para el estudio del *Tagelied*.

[José María CASTELLANO MARTÍNEZ]

**FEIERSTEIN, Liliana Ruth, GERLING, Vera Elisabeth (eds.), Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2008, 214 pp.**

La presente obra propone un conjunto de artículos de investigación relacionados con los procesos culturales producidos a lo largo de la historia

en el contexto de los países hispanohablantes en los que la traducción ha sido un factor determinante. Para ello, el libro se divide en cuatro grandes apartados, cada uno de los cuales centra su estudio en un tema concreto, a saber: *(In)quietudes acerca de la traducción* (pp. 17-73), *Traducción y (des)conolización: resistencias americanas* (pp. 77-134), *Traducción y fronteras: lengua del exilio y del poder* (pp. 137-191) y finalmente *El poder de la máquina de escribir* (pp. 195-209). Se aborda pues la situación de la lengua española en ámbitos determinados como el académico y literario desde su llegada a Hispanoamérica hasta la actualidad sin obviar la historia relativa a la castellanización y sus consecuencias.

El primer apartado, *(In)quietudes acerca de la traducción*, recoge tres artículos. Liliana Ruth Feierstein analiza en *N. de la T.: los pies del texto* (pp. 17-33) una de las herramientas del traductor por excelencia: la nota al pie; a la que considera como una "patología" que encuentra su origen más remoto en la herencia judía de los comentarios al margen del texto. Hace alusión de este modo a la intraducibilidad de algunos idiomas. A continuación, Vera Elisabeth Gerling habla en su artículo *Sobre la fidelidad del original. Huellas de una teoría postestructural de la traducción en la obra de Luis Borges* (pp. 35-50) sobre la teoría de la traducción que descompone el canon existente entre el texto original y su traducción cuestionando el poder del individuo sobre el texto. Las culturas no serán más que un híbrido que varía constantemente donde la traducción sólo diferenciaría un texto de otro. Cierra este apartado Vittoria Borsò y su trabajo *El poder del original y las potencialidades de la traducción* (pp. 52-73) en el que estudia las obras de Agamben, Benjamin, Derrida y Foucault para reflexionar sobre la relevancia de la traducción frente al poder (mito de Babel) así como la importancia que tuvo la re-escritura de Calderón de la Barca realizada por Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVI y su introducción en el Nuevo Mundo.

El apartado segundo, *Traducción y (des)conolización: resistencias americanas*, lo constituyen también tres artículos. En el primero de ellos, "Lo que nos preocupa es que deseen el bautismo": pasaje intercultural y heterodoxia en el teatro misionero colonial (pp. 77-99), Joachim Michael nos habla sobre el teatro de los misioneros de la época colonial en Méjico y la adaptación que éstos hicieron de los autos españoles provocando la aparición de una nueva realidad que fusionaba el cristianismo con las culturas indígenas, siendo la traducción un instrumento que altera el

original pero a la misma vez enriquece. Le sigue Sabine Fritz y su artículo Reclamar el derecho a hablar: el poder de la traducción en las crónicas de Guamán Poma de Ayala y del Inca Garcilaso de la Vega (pp. 101-120) en el que versa sobre cómo algunos autores de origen indígena (como los citados en el título de su trabajo) presentan la historia de los pueblos andinos al público europeo en un contexto de relaciones entre traducción y poder. Clausura esta sección el artículo de Michael Rössner titulado Traducción y poder: estrategias de la periferia (pp. 121-134). En él, el autor habla sobre las traducciones al castellano realizadas en el Virreinato del Perú por miembros de la Academia Antártica y su recepción en la periferia del Nuevo Mundo, a saber, la España y Europa del siglo XVI.

A continuación, se encuentra el tercer apartado: *Traducción y fronteras: lenguas del exilio y del poder*, integrado por cuatro trabajos. José Francisco Ruiz Casanova y su artículo *Exilio y Traducción* (pp. 137-151) inician esta sección. El autor centra el interés de su estudio en la relación que existe entre exilio y traducción así como en la importancia que la Literatura Comparada puede tener al respecto. El siguiente artículo, titulado *El traductor como hermeneuta: la obra de Juan Rulfo en traducción alemana*, es obra de Olivia C. Díaz Pérez, quien analiza la traducción al alemán de la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo llevada a cabo por la exiliada Mariana Frenk, germanista exiliada en Méjico. La traductora estudia las diferentes interpretaciones de los traductores de la obra de Rulfo, quienes, ante la complejidad del texto, aplican diferentes estrategias para trasladar el texto e la lengua origen a la meta. Farida María Höfer y Tuñón, autora de *El Teatro del Siglo de Oro en Francia: ¿traducción, adaptación o apoderamiento?* (pp. 167-179), habla sobre la traducción libre y adaptación de muchas obras teatrales españolas a la lengua francesa en el siglo XVII. Höfer y Tuñón considera que muchos de los elementos que hoy se consideran propios del "clasicismo francés" son fruto de la reescritura, traducción o libre interpretación que algunos escritores franceses hicieron de dramaturgos españoles, apoderándose de elementos propiamente hispanos ahora vistos como franceses. Esta sección termina con la contribución de Patricia Willson realiza con su artículo Centenario/peronismo: dos escenas de traducción, dos configuraciones del poder (pp. 181-191), en el que propone una lectura y estudio comparado de dos textos (escenas de traducción) provenientes de diferentes épocas de la

historia de Argentina, de los que se desprenden varias interpretaciones, desglosados por la autora detalladamente.

La cuarta y última sección de esta obra, *El poder de la máquina de escribir*, recoge el artículo ¿Cómo traducir la máquina de escribir sin dejarse maquinar por el poder de la traducción? América Latina y la querrela sobre el software libre y el código fuente abierto (pp. 195-209), trabajo de Markus Klaus Schäffauer en el que se presentan los entresijos del software libre y el código fuente abierto y en las consecuencias que suponen para su traducción.

En conclusión, se puede decir que el compendio de artículos que el presente libro reúne conforma una obra de referencia para todos aquellos que tengan interés en conocer las relaciones entre el fenómeno de la traducción y el poder político y cultural que han existido en el mundo hispanohablante desde los primeros momentos del descubrimiento del Nuevo Mundo hasta la actualidad. Se ofrece pues un estudio detallado sobre determinados aspectos que, además de ordenarse cronológicamente, destacan por su relevancia científica en el ámbito de la traducción como instrumentos cultural, social y de poder.

[José María CASTELLANO MARTÍNEZ]

***Oswald de Múnich. Traducción, introducción y notas de Eva PARRA MEMBRIVES y Miguel AYERBE LINARES. Disbabelia. Colección de traducciones ingnotas. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009, 167 pp.***

No son muchos los estudios dedicados a la literatura medieval alemana en nuestro país, donde, sin embargo, contamos con honrosas excepciones. Los estudiosos de esta etapa de la literatura alemana estamos de enhorabuena, porque gracias a la valiosa labor traductológica de la Dra. Parra Membrives y del Dr. Ayerbe Linares podemos acercarnos a una narración juglaresca de gran popularidad en territorio de habla alemana en el siglo XII. Vaya por delante, pues, mi más sincera felicitación a los autores de la traducción, que se completa con un minucioso estudio en el que se presenta la épica juglaresca alemana y se contextualiza la obra que, con valentía, han decidido ofrecer en español.

Como no podía ser de otra forma, se aúnan dos especialistas en materia medieval para llevar a cabo tan encomiable labor: por un lado, la vertiente literaria, de la que es responsable la Dra. Parra Membrives, y por otro, la

dedicada a la lingüística medieval, de la que se ocupa el Dr. Ayerbe Linares. No dudo, sin embargo, de que ambos han colaborado en perfecta sintonía para la traducción y el estudio de la obra, sintonía reflejada en el texto español ofrecido, lleno de ritmo, sentido y valor poético. Como bien indican los autores, su máxima preocupación no ha sido realizar una traducción poética, sino una traducción de poesía. En cualquier caso, acometen una labor difícilísima, puesto que, si la traducción literaria resulta compleja, mucho más lo es la traducción de textos escritos originariamente en verso, como es el caso del *Oswald*.

El propósito perseguido en la obra es, pues, doble: proporcionar al lector un conocimiento exhaustivo de la obra, el contexto histórico y social en el cual se gesta y las peculiaridades del género; en segundo lugar, reflejar en español el significado del texto original, procurando adaptar el lenguaje a la época en la que se escribe la narración en verso, pero al mismo tiempo, hacer una traducción atractiva para el lector actual. Ambos objetivos se consiguen ampliamente. Más allá de una lectura superficial, los estudiosos de la literatura medieval alemana podremos disfrutar de aclaraciones de gran valor que los traductores exponen a lo largo de 268 notas al pie, gracias a lo cual se consigue que el lector perciba, también en el texto meta, aquellos elementos culturales que rodean a la obra literaria, más allá del mero trasvase de significados. Es por tanto de agradecer la labor de investigación que se presenta junto a la traducción del texto. Se trata, en definitiva, de una traducción al español de la obra llevada a cabo por especialistas en la materia, que a buen seguro serán de una enorme utilidad a germanistas y no germanistas. Una muestra clara de que Traducción y Filología son disciplinas con características peculiares y definatorias, pero también complementarias, especialmente a la hora de traducir la palabra literaria y su entorno.

[M. del Carmen BALBUENA TOREZANO]

## **Trabajos de investigación**

**LLORENS BERMÚDEZ, Amelia, *Terminología latina en el marco de la traductología jurídica actual. Un análisis basado en corpus textual*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, 2007.**

La presente Tesis Doctoral aborda el estudio desde el punto de vista contrastivo de los términos latinos, dentro de una especialidad determinada, y más en concreto en las sentencias dictadas por el Tribunal de Justicia de las Comunidades Europeas (TJCE) en el par de lenguas alemán – español y en un periodo delimitado que comprende de enero de 2003 a julio de 2006.

La autora comienza su investigación con una introducción en la que aclara las distintas figuras jurídicas existentes en la Unión Europea, centrándose en el Consejo, la Comisión, el Parlamento Europeo, el Tribunal de Justicia y el Tribunal de Cuentas. Sobre cada una de estas instituciones realiza una breve descripción de sus funciones y de los departamentos que la componen. En cuanto al TJCE, en cuyas sentencias basará su estudio contrastivo, explica los distintos procedimientos sobre los cuales tiene competencia, como son: la cuestión prejudicial, el recurso de incumplimiento, el recurso de anulación, el recurso de omisión, los recursos de casación y el reexamen; distinguiendo además entre el procedimiento de los recursos directos y el de las cuestiones prejudiciales en fase escrita. Dentro de los procedimientos específicos que se realizan en TJCE destaca la Resolución mediante auto motivado, el Procedimiento acelerado y el Procedimiento de medidas provisionales, de los cuales da ejemplos ilustrativos. El análisis que en dicha tesis se plantea se realiza de forma empírica

Tras esta breve introducción Llorens analiza el lenguaje jurídico alemán utilizado en una sentencia dictada por el TJCE. Dicho lenguaje se caracteriza por determinados rasgos lingüísticos como son el estilo impersonal, el uso de las formas pasivas, el uso de las formas no personales del verbo, la construcción nominal, la sintaxis compleja y el uso del Konjunktiv.

Igualmente se caracteriza por el uso de un determinado tipo de léxico: abundancia de sustantivos, formación de palabras sustantivando verbos, locuciones prepositivas y *Funktionsverbgefüge*.

En el lenguaje jurídico, afirma la autora de la tesis, se utilizan con frecuencia términos que proceden del latín y de los cuales hace referencia y ejemplifica dividiéndolos en calcos y denominaciones y tecnicismos (latinismos, siglas y abreviaturas).

A continuación Llorens describe el lenguaje jurídico español que resulta muy arcaico y rígido desde el punto de vista de un alemán que quiere adentrarse en el lenguaje jurídico español y que lo caracteriza como: un estilo verbal frente al nominal alemán, mayor imprecisión, utilización de abundantes sinónimos y extranjerismos y menos impersonal.

Asimismo, analiza el lenguaje jurídico español utilizado en las sentencias dictadas por el TJCE y del que destaca los siguientes rasgos lingüísticos: construcción nominal, formas no personales del verbo, uso del futuro de indicativo para expresar mandato, uso del futuro de subjuntivo, sintaxis compleja, uso de construcciones pasivas, verbos impersonales y construcciones perifrásticas.

En cuanto al léxico destaca: locuciones prepositivas, tales como, en el supuesto de, de conformidad con, a efectos de, a instancias de, etc.; adverbios terminados en *-mente*; uso de adjetivos; formación de palabras; redundancias anafóricas. Además la autora analiza en su investigación los arcaísmos y los latinismos presentes en el lenguaje jurídico alemán.

Tras esta breve introducción marca sus objetivos en torno a un objetivo principal y cuatro puntos centrales, objetivo que consiste en averiguar cuáles son los problemas que se encuentra un traductor en la traducción de sentencias del TJCE en torno a los términos latinos propios de este tipo de lenguaje. Para analizar dicho objetivo abre cuatro líneas de investigación en cuanto al tipo de términos que utiliza este tipo de sentencias, la influencia de los términos latinos en el proceso de la traducción, realiza un análisis contrastivo en ambas lenguas y da propuestas de correspondencia alemán-español y establece la tendencia de uso del traductor de dichos términos en los resultados obtenidos.

Con ello, la autora plantea la problemática ante la que se encuentra un traductor debido a la influencia del latín en su lengua materna y en su cultura, para ello quiere determinar primero si existe una influencia de los términos latinos entre el lenguaje jurídico español y alemán y en concreto en las sentencias dictadas por el TJCE desde enero de 2003 hasta julio de 2006. De todas las sentencias estudiadas en alemán y español extrae 3.150 términos latinos, los que desglosará para su análisis en varios subapartados: adverbios numerales latinos, principios jurídicos y otros términos.

A continuación describe los precedentes existentes y en los que se ha basado para su análisis, tomando como obras importantes las obras de Silvia

Gamero, Ulrike Oster y María José Salinas Varela y algunos proyectos existentes en la fecha de su investigación. Una vez analizada la estructura de las Instituciones Europeas y tras la descripción de sus objetivos, precedentes y metodología se introduce en el compendio de términos latinos extraídos de las sentencias analizadas. Como resultado obtiene que en la mayoría de las ocasiones, al encontrarse con un término latino en una sentencia, al traducirlo, puede optar por mantener dicho término latino o incluso utilizar su equivalente en alemán/español. En otras sentencias ha observado que en la traducción aparece el término latino que no aparecía en el texto origen. En su análisis decide dividir los términos en subapartados como mencionamos con anterioridad. En cada uno de los subapartados hace una relación de los términos encontrados y la frecuencia en la que aparecen, además de explicar su significado y si se utiliza o no en ambos idiomas, cuál es su correspondiente en español/alemán si existiera y si sufrieron alguna variación.

Concluye su análisis con los resultados obtenidos en su estudio. En ellos aclara que, en cuanto a los adverbios numerales latinos, el traductor de textos al español los usa con mayor frecuencia frente al traductor de textos al alemán que suele utilizar términos propios de la lengua meta; si bien existen algunos adverbios como *ter* que si se utilizan más en alemán que en español. En cuanto a los principios y normas jurídicas, se obtiene como resultado que los términos latinos se utilizan con la misma frecuencia o equivalencia en ambas lenguas, añadiendo además el hecho de que se suelen abreviar dichos términos o locuciones. De igual manera destaca que estos términos se suelen intercambiar por los términos originales de la lengua meta, a no ser que no tengan equivalente, en cuyo caso se quedarán siempre en latín, como ocurre con la locución *diez ad quem*.

Según las conclusiones resume que los términos latinos aparecen con mayor frecuencia en los textos en español.

[Ingrid COBOS LÓPEZ]

**DÍAZ ALARCÓN, Soledad, *La narración policíaca en lengua francesa: antecedentes (Edgar Alan Poe) y desarrollo (Gaboriau y continuadores); el «roman policier» tras la II Guerra Mundial y la eclosión del «polar». autores y tipología (textos traducidos). Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.***

La presente tesis doctoral aborda el estudio de la narración policíaca a lo largo de la historia, sus antecedentes, los autores más destacados y las distintas formas que tomó este tipo textual; los primeros escritos de la época de la dinastía Ming y su origen e introducción en Francia.

En los antecedentes de este género textual, entre el siglo XVIII y XIX, nombra a la autora Ann Radcliffe, que solía escribir un tipo de narraciones más oscuras en su búsqueda por recrear lo lúgubre del tema y producir miedo y angustia en el lector, proporcionándole igualmente un final sencillo y claro. Esta autora representó a la perfección el estilo de narración gótica. Entre sus obras destacaron *The Mysteries of Udolpho* y *The Castles of Athlin and Dunbayne*, que tuvieron gran influencia en el mundo anglosajón hasta el siglo XIX. Otros de los precursores fueron William Godwin con *The Adventure of Caleb Williams*, Voltaire con *Zadig ou la Destinée* o Beaumarchais con *Le Barbier de Seville*. Más adelante, ya entrado el siglo XIX, con la restauración borbónica en Francia, narraciones como *Memoires* de Eugène Vidocq obtienen un gran éxito entre el público y su autor, Eugène Vidocq, influenciará en gran medida a otros escritores como Honoré de Balzac o Victor Hugo entre otros.

Para definir el concepto de “roman policier” del S. XIX empieza por diferenciar entre la primera mitad del siglo XIX en la que se dan sus comienzos y la segunda mitad en la que tiene un gran auge. Al principio, debido a problemas económicos y editoriales, las narraciones de este tipo no se podían editar ni publicar, hasta que empezaron a publicarse por folletos en periódicos, ya que resultaba más económico. De esta época destaca *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, obra publicada durante dieciséis meses entre 1842 y 1843 en *Le Journal des Débats*. A este tipo de publicaciones se les llama “roman-feuilleton” y los autores más destacados de la época fueron Alexandre Dumas, Eugène Sue, etc. En la segunda mitad del S. XIX, y debido en parte a estas publicaciones, la prensa francesa experimenta una gran expansión y autores como Jules Mary o Maurice Leblanc entre otros fueron los célebres escritores de los “roman-feuilleton”. Sin embargo, no fue

hasta finales del S.XIX cuando aparecieron los grandes personajes como Rocambole o Lecoq.

A lo largo del tiempo este “roman-feuilleton” se transforma en el “roman-populaire”. Los editores “recortan” los artículos narrativos y los ponen a la venta a modo de fascículos, ya que sigue siendo muy caro editar libros. No será hasta el siglo XX cuando se empiecen a abaratar los precios y a editar pequeñas monografías.

La narración policiaca ha pasado por varias fases como la novela de misterio o “roman problème” que empezó con Edgar Allan Poe y que Ágatha Christie llevó a su culmen; la novela negra, con autores como Dashiell Hammett o la novela de suspense. La novela policiaca francesa comenzó siendo un híbrido de tres tipos de novelas; la costumbrista, sentimental y de aventuras, cuyos máximos exponentes en el S.XX fueron Gaston Leroux y Maurice Leblanc.

Tras la Primera Guerra Mundial, se comenzaron a traducir las novelas de Agatha Christie al francés y empezaron a publicarse algunas novelas francesas. Tras la Segunda Guerra Mundial, se abre una nueva vertiente de investigación en materia socio-histórica con problemática psicológica, como se observa en *Les Diaboliques*.

El gran precursor de la novela policiaca fue Edgar Allan Poe con *The Murders in the Rue Morgue* en el que creó al “primer detective” mundial; autor cuya obra es muy extensa y que recibió influencias de Walter Scott y Byron. Además de la obra mencionada anteriormente, también destacan *The Purloined Letter* y *The Mystery of Marie Rogét*, que desarrollaron un papel muy importante en la literatura posterior y en la novela francesa, empezando con la traducción de sus cuentos por parte de Baudelaire.

En Francia destacó Émile Gaboriau en los comienzos con su tan conocido personaje *Lecoq*. Entre sus obras destacan *Les Travailleurs de la mer*, *Le Petit vieux des Batignolles*, *Hussards* o *La Clique dorée* entre otras, de las que algunas han llegado a tener hasta 22 ediciones en la actualidad. Empezaron por difundirse en fascículos y terminaron representándose en teatro y adaptándose al cine. Este autor jugó un papel importante en la literatura posterior, sobre todo con sus personajes Tabaret y Lecoq. Algunos de sus imitadores fueron John Russel y Arthur Conan Doyle.

Otro de los autores destacados de la época fue Maurice Leblanc, quien creó al personaje Arsène Lupin, de quién se debate su realidad o ficción. Este

personaje fue de gran importancia en la literatura posterior, destacando a Boileau-Narcejac quien lo incluyó en 5 de sus obras. Igualmente destaca Leoux, que empezó como cronista judicial del periódico *L'Echo de Paris* y utilizó los personajes de las crónicas para sus novelas. Destacó su novela *Le Mystère de la chambre jaune* y *Le Fantôme de l'Opéra*. Una de sus más importantes aportaciones al género fue el investigador Rouletabille. Otro de los autores que menciona es Malet, quien obtuvo el éxito con su obra *L'Homme qui mourut au stalag* donde crea al famoso detective privado Nestor bruma que seguirá apareciendo en otras novelas como *Les Nouveaux Mystères de Paris*.

A continuación, Díaz Alarcón define el término argot e introduce a los grandes autores del mundo de los truhanes y el lenguaje argótico: Albert Simonin, Auguste Le Breton y José Giovanni. De entre sus predecesores destacan Louis Froton con *Pieds Nickelés* o René Fallet con *Banlieue cloportes*. Albert Simonin, el autor del diccionario argótico *Le Petit Simonin illustré par l'exemple*. Su obra más destacada es *Touchez pasa u grisbi!* que marcará el resto de sus obras y las de otros autores. Con respecto a Auguste Le Breton, su obra de mayor éxito fue *Du Rififi chez les hommes* y de José Giovanni destaca *Le Trou*. Después de ellos, otros autores como Pierre Boileau y Tomás Narcejac se centran en sentar las bases del "roman-policier. Uno de los autores más leídos, debido a que su obra se tradujo a 55 idiomas es Georges Simenon, cuyo personaje principal, el comisario Maigret le hará crear 78 novelas y 28 relatos. Por último, dentro de esta época, describe la obra de Frédéric Dard y el comisario de San-Antonio.

En la segunda mitad del S.XX destaca la aparición del género "polar", unión del término "policier" con el género "roman noir". Es un nuevo género que se aproxima más a la novela de aventuras. De este género destacan las colecciones como *Engrenage*, *Engrenage International*, *Facette*, *Fayard-noir*, *Litterature policiere*, *Le Masque*, *Le miroir Obscur*, *Paniques*, *Série Noir* y *Special Police* entre otras. Los autores más destacados de este género son Jean Amilla, quien se dedica a escribir novelas dirigidas al pueblo. Se puede considerar como el maestro del género a Francis Ryck, quien obtuvo un gran éxito con *Le Piège*, *Le Nuage et la Foudre* y *Le conseil de familia*. Igualmente menciona a Pierre Magnan, un gran precursor de la novela de terror cuya obra maestra fue *Les Charbonniers de la mort*; Joseph Bialot, que sigue los pasos de Malet y Jean-François Coatmeur, quien se descubre como

un gran creador de intrigas. Además estudia a Georges-Jean Arnaud, autor de los más prolíferos de la época; Claude Néron, Roger Borniche, inspector de policía; Pierre Siniac, otro gran creador de intrigas y que incluso en alguna de sus obras propone más de un final; Michael Lebrun, cuya obra se caracteriza por la crítica y la teoría; Sébastien Japrisot, Jean Vautrin, Tito Topin, marroquí dibujante y escritor; Daniel Pennac, Jean-Patrick Manchete, Jean-Baptiste Baronian, Alain Demouzon, Jean Claude Izzo, Jean Bernard Pouy, Marc Villard, Jean Echenoz, Didier Daeninckx, Alain Camille, Huges Pagan, Richard Morgiéve, Thierry Jonquet y el autor de culto en francia Tonino Benacquista.

Como conclusión la autora expone que el "roman-policier" nació a lo largo del S.VIII y XIX. Ya en este último siglo nace también el "roman-populaire" que se expandirá en la segunda mitad debido a los problemas económicos y de edición. Comienza a publicarse en prensa y a este género se le denomina "roman-feuilleton" que tuvo un gran auge durante los S. XIX y XX; momento en el cual se empiezan a editar libros también. Con su estudio pretende aclarar los orígenes tanto del "roman-policier" como del "polar" y abre nuevas líneas de investigación para su trascendencia en el S. XX. No hemos de olvidar, empero, el valor de su estudio desde el punto de vista traductológico, pues supone una valiosa contribución para el estudio del género no sólo para filólogos y romanistas, sino también para aquellos que desconozcan la lengua francesa.

[Ingrid COBOS LÓPEZ]

**MARTÍN DEL PINO, Carmen M.<sup>a</sup>, *El héroe fragmentario en la narrativa de Thomas Mann e Italo Svevo*. Tesis Doctoral. Universidad de Huelva, Facultad de Humanidades, 2008.**

Qué duda cabe que los estudios de literatura comparada son atractivos no sólo para aquellos dedicados a la literatura sino también para quienes desean aplicar los conocimientos de esta disciplina a la traducción literaria. La Tesis Doctoral que nos ocupa supone un avance en la comparatística, y más aún cuando se abordan obras y autores tan complejos como los aquí tratados. Como bien afirma Martín del Pino en la introducción de su trabajo, «si bien la crítica en torno a Mann y Svevo es muy extensa, no lo es tanto la dedicada a un análisis comparativo». Cabe, por tanto, felicitar a la autora, no sólo por la ardua labor de investigación, que desarrolla a lo largo de tres

extensos capítulos, sino también por la valentía de leer una extensa bibliografía en alemán e italiano.

Tras una introducción en la que se exponen los motivos que inducen a la investigación que se lleva a cabo, la metodología y el punto de partida del estudio, el primer capítulo trata, de forma pormenorizada, el fenómeno de la fragmentación en la Modernidad europea, haciendo hincapié en los presupuestos filosóficos que influyen en la obra literaria de los autores estudiados a lo largo del trabajo. Se exponen aquí principios de grandes filósofos como Schopenhauer, Nietzsche, Freud y Wagner.

El segundo capítulo se centra en la figura del héroe, eje fundamental de la investigación. Es esta la parte más extensa que la autora divide en los siguientes apartados: la alineación del héroe, la imposibilidad de comunicarse, la sensibilidad artística, la enfermedad frente a la salud, el autoanálisis, el conflicto padre-hijo, la culpabilidad, los desórdenes psicológicos, el amor y la belleza y el viaje, la renuncia y el suicidio.

El tercer y último capítulo analiza cómo la visión singular del mundo de los autores estudiados también se refleja en sus relatos. Son puntos fundamentales de esta parte la construcción del tiempo, el espacio, el uso de símbolos y el punto de vista.

Martín del Pino finaliza su estudio con las pertinentes conclusiones, entre las que cabe destacar la impronta de un mismo modelo estético y filosófico en sus obras, que da lugar a que ambos introduzcan en sus narraciones un nuevo tipo de héroe –el antihéroe–, que se debate entre la realidad artística y la burguesa.

La bibliografía utilizada es apropiada, dividida además en función de lo estudiado a lo largo de toda la investigación, de forma que se expone, de manera clara y eficaz, qué referencia pertenece a cada una de las materias tratadas.

No hemos de olvidar tampoco los importantes anexos, en los que la autora incluye los textos tratados y mencionados en su trabajo, igualmente divididos y clasificados, lo que supone una clara identificación de la materia tratada.

[Ingrid COBOS LÓPEZ]

## Sumario

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU (Université de Montréal) <i>Ellipse et périphrase allusive dans les Epistres familiares d'Hélisenne de Crenne</i> .....	5
SOLEDAD DÍAZ ALARCÓN (Universidad de Córdoba) <i>El nacimiento del "Roman noir" en Francia. Léo Malet y el Universo de París</i> .....	17
FRANCISCO LAFARGA (Universidad de Barcelona) <i>Traducir a Victor Hugo en España en la segunda mitad del siglo XIX</i> .....	47
CLAUDE LA CHARITÉ (Université du Québec à Rimouski) <i>L'Ille De guaici medicine (1519) d'Ulrich von Hutten ou comment penser le traitement de la syphilis para delà Hippocrate et Galien</i> .....	69
M. ÁNGELES LENCE GUILABERT (Universidad Politécnica de Valencia) <i>Rapports entre la littérature et l'architecture: travail interdisciplinaire pour le français sur objectifs spécifiques</i> .....	91
MERCEDES LÓPEZ SANTIAGO & BRIGITTE LÉPINETTE (Grupo Camille- UPV & Universidad de Valencia) <i>El léxico de la agricultura ecológica. A propósito de agri-, agro-, bio- y éco-: elementos polivalentes frecuentes</i> .....	103
LIDIA MORALES BENITO (Universidad de Salamanca) <i>Estudio comparativo de los escritores surrealistas: Alejo Carpentier y Paul Nougé</i> .....	119
RAFAEL LÓPEZ-CAMPOS BODINEAU (Universidad de Sevilla) <i>Variantes fonético-fonológicas del alemán estándar actual. Una propuesta metodológica para la integración de su enseñanza en la docencia del alemán como lengua extranjera</i> .....	141
REGINA PATZAK (Interkulturelles Zentrum IKZ Wien) <i>Interkulturalität im Alltag</i> .....	193
AURORA RUIZ MEZCUA (Universidad de Córdoba) <i>Estudio empírico sobre la didáctica de la interpretación: los errores más frecuentes en la interpretación simultánea francés-español</i> .....	219
JUAN DE DIOS TORRALBO CABALLERO (Universidad de Córdoba) <i>Las traducciones alemanas de Juan Valera: paráfrasis, versiones y poemas</i> .....	243
RESEÑAS.....	267
TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN .....	291